

# التراث الشعبي وأدب الأطفال

ص

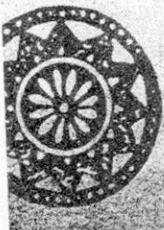
الدكتور عبد الحميد يونس

تلقيت منذ شهر وبعض شهر رسالة من سيدة مصرية تقوم بدراسة عن أدب الأطفال لتتقدم بها الى جامعة مدريد باسبانيا ، وسألتني عن علاقة هذا الأدب بالتراث الشعبي . وذكرني سؤالها بمناهج الدارسين في علوم الانسان والاساطير والمأثورات الشعبية اوانل هذا القرن ، ذلك لان هذه المناهج استخلصت من الملاحظات الكثيرة التي جمعها العلماء عن مراحل التكوين عند الكائن الانساني ان ظهور الجماعات الانسانية الأولى كما يشبه طفولة الفرد من كل الوجوه . . يشبهها في تحوله الى المشي بقامة معتدلة على قدمين . . ويشبهها في تراكم الثقافة واستغلال الذاكرة والافادة من التجربة والخطأ وتطور اللغة . . يشبهها في الاعتصام بمنطقة ينزع الى التجسيم واسباح الحياة على الظواهر والكانات وتشخيص الجملادات . . ويشبهها نوع هذا كله بتفسير لم يكن قادرا - في تصور العلماء الآخذين بهذه المناهج - على استخلاص النتائج من مقدماتها أو الالتفات الى العلاقة الوثيقة بين العلة والمعلول .

وكان طبيعيا ان يؤكد الآخذون بتلك المناهج هذا التشابه بين طفولة الفرد وطفولة الانسانية بما وجدوه من تماثل بين وجوه التعبير في المجتمعات البدائية وبين ما ينزع اليه الاطفال من تصوير ينطب عليه الخيال . ولا يكاد يظهر فيه خط دقيق يفرق بين عالم الخيال وعالم الواقع ، وأفاد المتخصصون في علوم الانسان والاساطير والمأثورات الشعبية من الآثار والنقوش والرسوم وغيرها من اشكال التعبير التي اكتشفت في القرن الماضي ، كما افادوا من بعض نظريات علم الحياة والأحياء وهي النظريات التي ذهبت الى أن الكائن الانساني ينحصر في نشأته وتكوينه وأطوار حياته ، نشأة الحياة وتطورها من البسيط الى المعقد ، ومن المعقد الى تاج الخليفة وهو الانسان بفكره الذي يعي الزمن ويختزن التجربة ويجمع المعارف ويرتبط بالآخرين .

وليس من شك في أن النتائج التي انتهى اليها أولئك العلماء كانت عظيمة القيمة في توجيه الانتباه الى مرحلة الطفولة عند الانسان ، كما كانت بمثابة المصباح الذي انار الطريق امام الاجيال لكي تعنى بالجماعات الانسانية التي لاتزال قريبة من البداوة في العالين القديم والجديد على السواء .

ومهما اختلفت مناهج الدراسة بين اجيال العلماء وزوايا التخصص فان التراث الشعبي ، كان ولا يزال ، هو النخلة الاولى والتجربة لادب





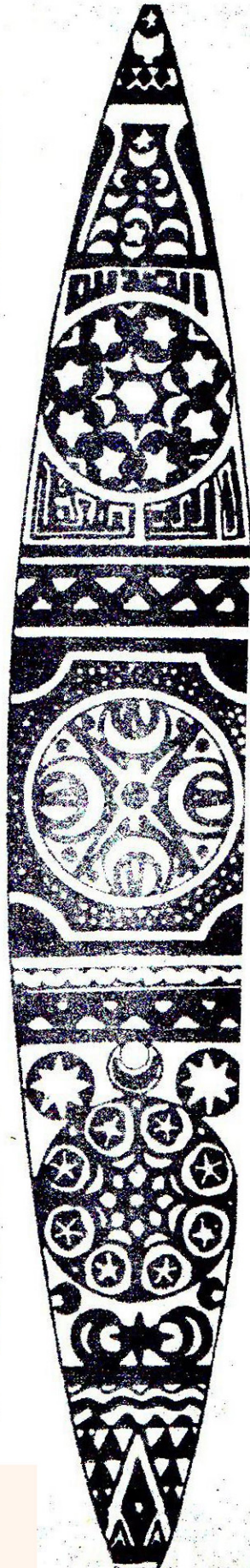
الأطفال • وهو في هذه الناحية لا يمثل طفولة الإنسان - كما كان هو الظن في الماضي - ولكنه يمثل جميع الأطوار والمراحل الثقافية التي سارت فيها المجتمعات والشعوب على اختلاف بيئاتها وظروفها • وهذا التراث الشعبي يحكي بالدقة والتفصيل دورة الحياة عند الفرد من الطفولة الباكورة الى الموت وتصور ما قبل الحياة وما بعد الموت • ولما كانت الطفولة حلقة أساسية ورئيسية من حلقات العمر فقد حظيت بما يناسب مكانتها وقيمتها والآمال المعقودة عليها • ولابد ، ونحن نعنى الآن بثقافة الأطفال ، أن نلتفت الى ما يمكن أن نسميه « التراث الشعبي للطفولة والأطفال » •

#### ما قبل التعبير ١٠٠

ولقد حرص بعض المتخصصين في تاريخ الفكر الانساني على أن يقسموا هذا التاريخ الى ثلاث مراحل : الأولى لازدت بالخرافة واعتمدت على التفسير الأسطوري للكون والطبيعة والحياة ، ومن أجل ذلك أطلقوا عليها مصطلح « ما قبل الفلسفة » • والثانية اكتشف فيها الإنسان علاقة السبب بالمسبب والعلة بالمعلول واستطاع أن يستكمل فيها جهاز المنطق الصوري في التعليل والقياس والاستنباط ، وغلبت على هذه المرحلة نزعات التحديد والتصنيف واستخلاص الحدود وعرفت من أجل ذلك عند أولئك المتخصصين باسم « مرحلة الفلسفة » • والثالثة غلب عليها النظر الواقعي وبرز فيها الاعتماد على التجربة والاقتناع بقوانين الختم في الطبيعة والحياة وتاريخ الإنسان ، ولذلك يمكن أن تسمى « مرحلة العلم » • والمقصود به العلم التجريبي حتى في الدراسات الانسانية • ومع ذلك رأى بعض الذين رادوا الطريق الى « فلسفة العلم » أن يجعلوا اللغة باعتبارها المستودع الاصيل للفكر الانساني أساس التقسيم • ولما كانت الطفولة الباكورة تجاهد بمعونة الهيئة الاجتماعية لاكتساب القدرة على التعبير فقد ذهب بعض المعنيين بالدراسات النفسية والتربوية الى أن يطلقوا عليها مصطلح « ما قبل التعبير » •

وعلى الرغم من اعتماد الطفولة الأولى على عالم الكبار وعلى الاطار الاجتماعي فإن هذه الطفولة التي لاحول لها ولا قوة في ظاهر امرها قد أثرت في ثقافة الناس • كل الناس • الذين نصبت ملكاتهم وقدراتهم • ومن المسلم به عند علماء اللغة أن تجارب الطفولة في النطق المتمتع استطاعت أن تشق لها طريقا على قدر من الوضوح في معاجم الكبار ، ومن المفارقات التي يعترف بها اللغويون المحدثون أن مرحلة « ما قبل التعبير » قد منحت المراحل التالية لها كثيرا من المفردات التي ترتبط بالعلاقات الانسانية الأولية وبالاحتياجات الضرورية القريبة • يضاف الى ذلك أن للطفولة معجمها الخاص بها والذي استقر بين الكبار استقرار الكلمات باعتبارها مصطلحات متفق عليها ، مع الاعتراف بأن هذا المعجم يستوعب الإشارة والتوقيع والتنظيم الى جانب المقاطع اللفظية • وهو ، كسائر المعاجم الحية ، دائم التطور ، بل أنه ينمو بصورة أكبر وأقوى من معاجم الكبار ، ومقاطعته تتغير باستمرار وتتحول الى بنية أكثر تعقيدا من الناحية اللفظية • ومن هنا تركت الطفولة في مرحلة « ما قبل التعبير » بصماتها في المقاطع البسيطة وفي كثير من المقاطع المركبة أيضا • وحملت مع اللفظ ما يلبسها دائما في الاستعمال من الاشارات والأنغام والايقاعات •

وإدب الطفولة الباكورة وإن كان من صنع الكبار في ظاهر امره إلا أنه متأثر الى أقصى حد بطاقة الأطفال أنفسهم ، ذلك لأن الكبار يستغلون







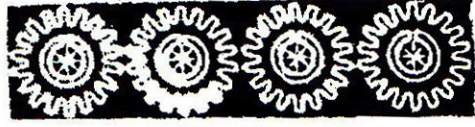
النزعة القوية الى المحاكاة ومن هنا يتسم ادب الطفولة المبكرة بالتهويل والتنفيم والايقاع الى جانب البساطة الساذجة . ومن هنا يستطيع كل باحث في ادب الأطفال بصورة عامة أن يلاحظ أنه ينقسم الى قسمين رئيسيين: الأول يبدعه الكبار لكي يتلوقه الصغار ويفيدوا منه والثاني ينشئه الأطفال أنفسهم بعد أن يتخلصوا الى حد ما من الاعتماد الكامل على التلقى والمحاكاة .

واذا نحن تجاوزنا فرحة الحياة بميلاد فرد جديد فاننا نواجه أولا وقبل كل شيء « أغاني المهد » التي يستوعبها التراث الشعبي في جميع أطوار التاريخ الثقافي والحضارى ، وعند كل المجتمعات الانسانية بلا استثناء . ولقد حفظ التراث الادبي الفصيح طائفة من أغاني المهد استطاعت أن تنفذ الى ذاكرة الرواة وأفلام النساخ وعرفت في أدبنا العربي باسم « المرقصات » لاعتمادها على الحركة الرتيبة التي جعلت مهد الطفل أرجوحة في معظم الأحيان . ولقد عرفت الآداب الأوروبية على اختلاف قومياتها ولغاتها أغاني المهد ، وحرص نفر من الرواة على جمعها ، واعترفت المطبعة بها فكانت من أوائل ما نشر في تاريخ المطبوعات الأوروبية ، كما أنها صادفت أحادا من الشعراء أعادوا صياغتها أو صقلوها ولم يحفلوا بتسجيل اسمائهم وإن احتفظت الحياة ببعض هذه الأسماء . وسائر الاهتمام بجمع أغاني المهد حوافز العناية بالآثورات الشعبية أو الفولكلور ونشط المتخصصون في جمعها وتصنيفها ونشرها والمعاونة على تبادل نصوصها واستغلالها في ابداع ما يماثلها ويناسب مقتضيات الحياة العصرية . أما نحن في الشرق العربي فلم نحفل بهذه الأغاني الا قليلا ، وظلت شفاهية تقليدية ينصرف عنها الجامعون والدارسون لما يقلب عليها من بساطة وسذاجة وضآلة في العبارة والصورة واللحن جميعا .

وما من دارس جاد متخصص في المنظومات التعليمية الا وهو يأخذ في اعتباره تلك الأشكال الأدبية الموقعة التي توجه للأطفال والتي تعد بحق باكورة هذا الشعر التعليمي . وتسائر هذه الأشكال الموقعة تربية الطفل وتستوعب تدريبه على المشي استيعابها لأوليات المعارف كتعليم النطق والعدد وما الى هذا بسيل . ومهما يكن من أمر الاستلهام الذي دفع بعض المعلمين والمربين الى نظم مقطعات تفي بتلك الأغراض الأولية فإن الأصل فيها والأصيل هو ما يصدر عن الأمهات والاخوات وبعض الكبار صلورا عفويا أو كالعفوى يؤكد « تقليدية » ذلك المعين الأول للتربية الذي يتسم بلامته لمقتضيات الطفولة كما يتسم بالمرونة التي تجعله يتشكل تبعا لمقتضيات الاطار الثقافي . ويدل بقاء هذه الأشكال الساذجة فترة طويلة من الزمن وتنقلها بين الأرياف والحواضر على قيامها بوظيفتها التربوية بصورة كاملة ، وهي لا تنهض بالنظم وحده وإنما تنهض بالتلحين أيضا ، وليس اللحن قالبا خارجيا ولكنه جزء لا يتجزأ من بنية هذه الأغاني الشعبية التعليمية . ويدخل في هذا الباب تلك « المتنايلات » التي يعرفها أدبنا العربي الشعبي ، كما تعرفها آداب جميع الشعوب ، وهي تقوم بوظيفتين في وقت واحد هما معاونة الطفل على بداية الوعي بالعله والمعلول والترفيه عنه بآثارة فكره أو خياله .

وتسلم هذه الأشكال الأدبية التي انشئت للطفولة فحسب الى اشكال أخرى يجتمع على تلوقها الصغار والكبار معا ، وأهم هذه الأشكال - وهي التي وجهت المتخصصين في الدراسات الانسانية الى الطفولة - الحكاية الشعبية التي تعد الحلقة الكبرى في التراث الادبي الشعبي .





### التراث الانساني

وليس هناك اثر ادبي التفت عليه الطبقات ومراحل التطور والعمر كالحكاية الشعبية ، ذلك لانها تمثل لقاء الماضي بالحاضر . . لقاء الكبار بالصغار . . لقاء الشرق بالغرب . وهذه المزية هي التي دفعت المتخصصين في المأثورات الشعبية بصفة عامة وفي هذا الشكل الادبي بصفة خاصة الى محاولة الكشف عن اصولها ومواطنها ، وسياقها ومناهج انتشارها . ومهما اختلف هؤلاء العلماء حول الموطن أو الاصل فان الحكايات الشعبية بمضامينها ومطاورها خط مشترك بين الشعوب على اختلاف لغاتها ومراحل حضاراتها . وهذه الحكايات الشعبية تنافس ما تصوره البعض من انحصارها في اقليم بعينه أو مرحلة تاريخية بعينها ذلك لأنها خضعت - كما لم يخضع شكل ادبي آخر - للاخذ والعطاء بين الافراد والجماعات ، ولم تعترف بالحدود أو العصبية أو حتى اختلاف اللغات . ومن اليسير أن يجد الباحث صوراً تحكى أنماط الحياة في الماضي أو في الغابات أو على قمم الجبال ، وكثيراً ما يجد شخصاً بآماراتها - وبأسماؤها في بعض الأحيان - في تراث شعوب اختلفت بينها العصور أو الديار . والباعث على احتفاظها بهذه المزية هو التقاء الخيال بالواقع فيها الى جانب التقاء الحلم بالحقيقة مما جعلها أصلح الأشكال للأطفال من فترة التكوين الى فترات المراهقة والفروسية .

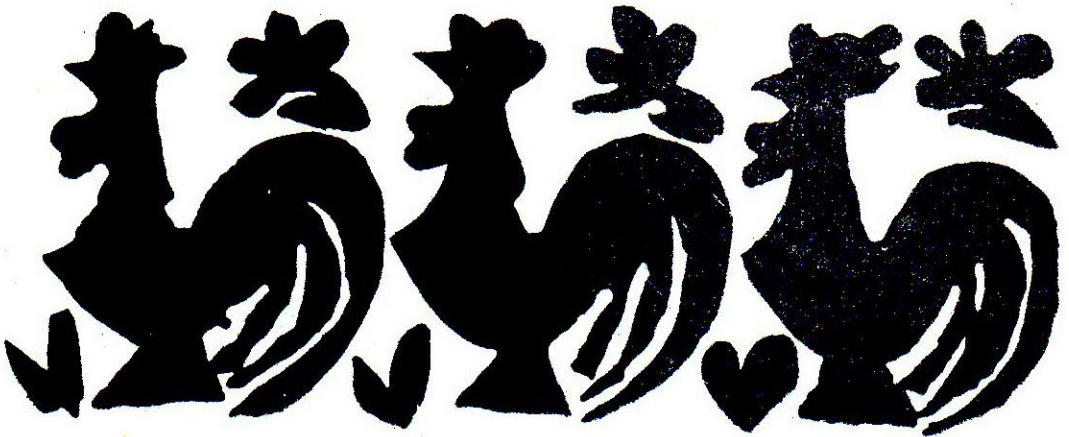
وهذه الحكايات الشعبية التي ترحم تراث الانسانية قامت بالاداء المباشر واعتمدت على الرواية الشفوية وسأيرت تطور الكائن الانساني من فترة الى فترة . فيها الساذج الضئيل في الشكل والمضمون وفيها المعقد



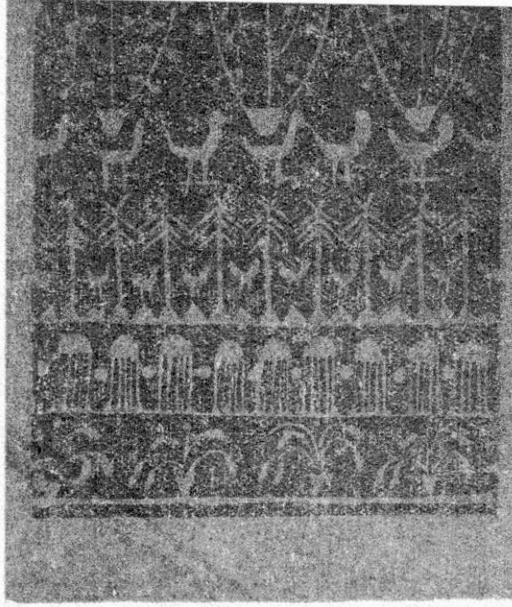


الذى تتعدد فيه الشخصيات والعلاقات ولكنها جميعا تستهدف التصعيد الى مثال تحرص الانسانية او الجماعة عليه ، كما تستهدف تثبيت القيم الانسانية العليا . وتحمل في كثير من الاحيان عناصر ترفيهية وتعليمية . وليس من قبيل المصادفة أن يكون الطفل محور اهتمام المعنيين بجمع التراث الشعبي عند ظهور علم الماثورات الشعبية - ولقد برزت هذه الحقيقة عندما نهض الاخوان «جرم» بجمع الحكايات الشعبية الالمانية، فقد أدركا منذ اللحظة الاولى قيمة هذه الحكايات بالنسبة للطفولة والاطفال . واذا كانت مناهج التربية قد مرت بمراحل متعددة منذ اواخر القرن الثامن عشر الى الآن فان التقدم الذى أحرزه الربون المتخصصون انما اعتمد فى المقام الاول على انتخاب الحكايات الشعبية واستغلالها وتشذيبها . واقبل الأدباء عليها يعدونها لمراحل الطفولة ولاشكال التعبير المختلفة ، ويخضعونها لمقتضيات الحوار والتمثيل ويفيدون منها فى تنمية المواهب والملكات فى الفنون الزمنية والتشكيلية جميعا .

وكل من يزور معرضا لكتب الأطفال يلاحظ غلبة الحكاية الشعبية ، على اختلاف المواطن واللغات ، ويلاحظ أيضا ما يؤكد التبادل الحر المرن بين الشعوب فى هذا الشكل العظيم من أشكال التعبير الانسانى . وليست هناك صعوبة ما فى أن يجسد الزائر صورة او فكرة او علاقة للصين او الهند او فارس او مصر او غيرها من ربوع الشرق أو أن يجد تشابها بل تطابقا بين الأنماط والرموز فى أقصى الشمال أو أقصى الغرب . وكان من الطبيعى أن يساير هذا الجانب من أدب الأطفال أو تراث الشعب التطور الذى بلغته وسائل الاتصال فكان التدوين والطبع والتزيين بالصور







وتسجيل اللحن الموسيقى • وكان استغلال الصور المتحركة والاذاعة اللاسلكية وكانت الكتب الناطقة والتسجيلات المرئية والمسموعة •

ولم يكن من قبيل المصادفة أن تشتهر الحكايات الشعبية العربية في العالم بأسره ••• ربما أفادت من رواق العالم القديم ، ولكن اللغة العربية كانت هي التي حافظت على تلك الذخيرة الانسانية ، وهذا كتاب « كليله ودمته » الذي يعد النموذج الكامل للمثل في ادارة الاحداث على السنته البهائم والطير •• انه من ادب الكبار ومن ادب مرحلة هامة من مراحل الطفولة تحتاج الى تأكيد الاعتصام بالوسط الذهبي في السلوك •

وهذا كتاب « ألف ليلة وليلة » الذي يعتبر من خير ما أثمرته القرائح في القصص الخيالي قد ظل فترة غير قصيرة المرأة التي يرى فيها الغرب فلسفة الحياة في الشرق •• هذان الكتابان عالميان وهما من تراث الانسانية كما أنهما من حلقات التراث الشعبي الذي قبل عليه الاطفال •• ان هذين الاثرين الادبيين المشهورين من أبرز ما تستوعبه مكتبة الطفل الى يومنا هذا • وما أكثر الرسوم والصور التي نهض بها الرسامون توضيحاً وبراذاً للشخص والموافق المستمدة من الحكايات الشعبية في « كليله ودمته » أو الليالي •

وعندما نفكر في ثقافة الطفل باعتبارها الخطوة الأولى في ثقافة المواطن وثقافة الشعب فان الواجب يقتضي أن نبادر الى جمع «الحواديت» التي يقدمها الكبار للصغار بطريقة عفوية وأن نعين الحياة على الانتخاب ، وعلى تخليصها من الرواسب ومن الامعان في الخرافة وعوامل الجمود ، ولن تكون بذلك منافضين لمنهج التراث الشعبي ذلك لأن الحياة تختبر الاشكال والمضامين وتحذف وتضيف وتعديل وتنسخ ، حتى يظل هذا التراث مسابرا لمقتضيات الحياة المتطورة أبداً ، ولا بد من التسليم بتحفظ واحد هو الحرص على أصالة الحكاية الشعبية ، وهي الأصالة التي جعلت من هذا الشكل أثراً يجمع مقتضيات التعبير الادبي الى جانب قيامه بالوظائف الأساسية في التربية الفردية والاجتماعية •





### العمل واللعب

ومن حلقات التراث الشعبي التي لا نستطيع اغفالها بحال من الأحوال هي تلك التي ترتبط بالألعاب وضروب الرياضة ، والواقع ان هذه الحلقات ليست وسيلة الى تزجية الفراغ خارج نطاق النشاط الجاد الذي اصطلحنا على تسميته بالعمل . اننا جميعا نعرفها باسم الألعاب ولكنها فيما يرتبط بالطفولة نشاط جاد يقوم بوظائف حيوية وتربوية .. ان الطفولة الأزلى في نظر الكبد تنزع الى اللعب ولا تعرف الجد مع ان نشاطها كله تقريبا يستهدف الافادة من التجربة والخطأ واستغلال المحاكاة . وتتطور ألعاب الأطفال كلما تحولوا من فترة الى أخرى وتختلف باختلاف الجنس .. الألعاب الفردية .. الألعاب الجماعية .. الألعاب الذهنية .. ألعاب الذكور وألعاب الاناث .. الخ . وهذه الحركات لا تقوم بداتها فكثيرا ما تصاحبها عبارات وايماءات . واذا كان المربون يعتمدون عليها في التربية وفي التدريب فان المتخصصين في الماثورات الشعبية يجمعونها ويصنفونها ويحللونها ويرون انها ترتبط بأشكال التعبير الأخرى بل ترتبط بتصورات قديمة ، وكثيرا ما تستجيب لأحداث تاريخية قريبة . والعلاقة الوثيقة الى أقصى حد بين التراث الشعبي وأدب الأطفال اكبر من أن يلم بها مقال عارض كهذا المقال ، وحسبي أن أنبه الى أن التراث الشعبي هو الدعامة الأولى والكبرى لأدب الأطفال عند جميع الأمم على اختلاف البيئات ومراحل الحضارة . وما من دارس أو متخصص في تربية الطفل الا وهو يعترف بأهمية التراث الشعبي في هذا المجال الحيوي من مجالات الثقافة . ولكن الشيء الوحيد الذي لابد من الاخذ عليه هو أن الانادة من التراث الشعبي في ثقافة الطفل تحتاج الى وعي صحيح بطبيعة هذا التراث وخصائص واساليب انتشاره .. ان التراث الشعبي دار كبيرة تضم القديم والجديد ، ولابد من الاعتصام بالانتخاب عين وعي وعلم .. لو فعلنا ذلك فاننا نساير منطق الحياة الشعبية التي تساير التطور مسيطرة كاملة .

دكتور عبد الحميد يونس



# مسرح الفنون الشعبية

أحمد رشدي صالح

وإذا كنا نقول أن مادة الفن الشعبي المسرحي ، تشمل فن التعبير الحركي المسرحي وفن الموسيقى الشعبية المسرحية .. وفن الغناء الشعبي المسرحي .. فالزاوية التي تضم هذه الفنون جميعا هي : أولا : زاوية الدلالة على الميراث الشعبي الفني . أو انتهاء العمل المقدم من حيث أصله ، أو من حيث روحه وطابعه إلى الميراث الشعبي .

وثانيا : وهي زاوية مسرحية المادة الحركية ، أو الموسيقية أو الصوتية الغنائية ، أي إخضاعها لموجبات العرض المسرحي .. وليس هناك بديل لهذا ، ذلك أنها تعرض أمام جمهور يدخل المسرح تذكارا ، لترتفع أمامه الستائر ، عن أعمال مقدمة في مساحة محددة وفي زمن محدد ، بل تكون هذه الأعمال - أقرب ما تكون - إلى الدراما والاستعراض حين يخاطب كل منهما جمهور المسند أو جمهور القرى ، الذي يمثل أمامها ، وقد نهيا لأن ينال من المشاهدة المسرحية تلك المتعة العظيمة المرتقبة من فن المسرح ..

وقد اشتروطنا أن يكون العمل الفني الشعبي دالا على الميراث الشعبي ، عند تقديمه على خشبة المسرح ، ومتصلا بروحه وطابعه .

لكن ينبغي الحذر تماما من أن نفهم هذا الشرط فهما ضيقا ، جامدا ، أو أن نجعله قييدا حديديا على عملية تصميم الرقص (الكوريوجراف) والسؤال : لماذا ؟ ..

وردنا على ذلك أننا لا نطلب من مصمم الرقصة المسرحية أن يتقلل البنا صورة دقيقة لرقصات موجودة في البيئة الشعبية ويعرضها على خشبة

بعد أن مضت سنوات لا تقل على العشر على تقديم الفنون الشعبية المسرحية ، لم تزل هناك مشكلات تحتاج إلى استيعاب ودراسة ، فمنذ أن ارتفعت الستائر عن برنامج « ليل يا عين » الذي حملت أعناء مصلحة الفنون ، ومنذ أن شاهد الجمهور فرقة رضا ثم الفرقة القومية للفنون الشعبية ، أضيف إلى فنون المسرح المصري ، فن جديد هو الفنون الشعبية المسرحية .. وأصبح من الممكن الآن أن نناقش مشكلات هذه الفنون ، كما نملك قدرا كافيا من «النماذج» التي ارتفعت عنها ستائر المسرح .

ما هو الفن الشعبي المسرحي ؟

وسنحاول - بادي الأمر - أن نجيب على سؤال :

- ما هو الفن الشعبي المسرحي ؟ مع علمنا بأن المحديدات هي من أصعب الأمور ، وأقلها فاعلية عند التطبيق ، لكن الرغبة في إيضاح بعض الفروق بين الفن الشعبي المسرحي ، والفن الشعبي الخاص بالسامر ، قد تعيننا على أن نعالج مشكلات أخرى تتعلق بالفن الشعبي المسرحي خاصة ..

في رأينا أن الفن الشعبي المسرحي ، يكتسب وجوده وقسماته ، من العلاقة المتعددة الأطراف ، بين عمل الفنان المثقف ، من ناحية ، وجمهور المسرح في المدن أو الحواضر بل حتى القرى من ناحية ثانية ..







فى العمل الفنى المسرحى .. ولا بد أيضاً من التخلص من عيب الاطانة الذى قد يكون صفة مقبولة فى الرقص الشعبى الاصيل ..

ومن ناحية الشكل قد ينتظم برنامج فرق الفنون عدداً من الرقصات التى ينفصل بعضها عن بعض أو ينتظم - فى خيط قصصى أو أسطورى - مجموعة من الرقصات فيصبح أقرب الى المؤلفات الكبيرة المكونة من فصول .

وهذه الصيغة هى التى شاهدناها على مسارحنا حتى الآن سواء أكانت الفرق قادمة من أعماق أفريقيا ، كفرقة أوغنده التى تحرص على تقديم الفنون الشعبية بأقل قدر ممكن - من التطوير ، بل ربما بلا تدخل من الفنان المثقف على الإطلاق . هذه الفرقة قدمت برنامجاً مركباً من فقرات منفصلة .. أكثرها رقص يصاحبه عزف موسيقى أو غناء أو كليهما .

ثم شاهدنا فرقة غينيا للفنون الشعبية ، وكان أبرز ملامح عملها ، أنها تأخذ بتطوير المادة الشعبية

المسرح ، بل نطلب منه أن يقدم صيغة مسرحية مشتقة من الرقصات الشعبية .

ولذلك فهو يقوم بدور المنشئ لهذه الصيغة . ولا ينبغي أن يكون هناك قيد على تأثيره بالمادة الأصلية ..

كما أن أحداً لا يملك الحق أو القدرة ، على أن يوجه عملية الخلق والابداع الفنى الذاتية ..

ان عملية الابداع - بما فيها من استقبال وتمثل واعداد تبويب وتعديل ، وبما فيها من تصور وخلق - كل ذلك يتم فى وجدان الفنان المصمم .

وغاية أمرنا معه أن نطالبه بالتزام الطابع الشعبى - أى بأن يكون التأثير النهائى لعمله ، داخل فى نطاق التأثير الأخير الذى قد يوحى به العمل الشعبى من ناحية المذاق ، ومن ناحية التأثير ، - وأحياناً من ناحية الدلالة .

وقد استحدث مصمموا الرقصات ، صيغاً متنوعة مسرحية ، وينبغي لهم أن يصبوا دائماً لتنويع هذه الصيغ .. اذ لابد من مقاومة الاملال والرتابة



وما من ريب في أن اختلاف وجهات النظر ، بين أصحاب الاتجاهين السابقين ، يرتبط بتطور الاتجاهات في دراسة الفلكلور والثقافات الشعبية ذاتها - فعندما كان هناك ظن سائد بأن الرجوع إلى مناطق الريف القصية ، والأماكن المنعزلة ، والمجتمعات المتخلفة ، يعطي الباحث أكثر النماذج أصالة وعراقة وأغزرها دلالة ، عند ذلك ، كانت نظريات تغير الأنماط الثقافية ، والآراء الخاصة بتبادل التأثير الثقافي ، والارتفاق الثقافي - كل ذلك لم يكن واضحا جليا ، ربما لأن مجتمعات أوائل القرن التاسع عشر لم تكن قد خضعت بعد لتأثير ونفوذ وسائل الاتصال الجمعي التي زادت قوتها ، وزاد تأثيرها مع مجيء القرن العشرين ثم أصبحت هذه الوسائل قوة فاعلة ، في تغيب الأنماط الثقافية ، في أبعد أماكن الأرض وأدناها وفي مختلف قطاعات الجماعات الانسانية بعيد يمكن القول انه ما من مجتمع يأخذ بقدر من حضارة القرن التاسع عشر أو حضارة القرن العشرين الا ويتعرض مباشرة للتغيرات الجسيمة الملحة التي تصيب موروثه الثقافي .

ومسرحتها ، وقد نظمت فقرات برنامجها ، في خيط أسطوري .

أمامنا - اذن - مثالان من أفريقيا يجسدان اختلاف الاتجاهات في سائر فرق الفنون الشعبية .

اتجاه يتمسك برفض التطوير ، وقليل جدا من المسرح ، وتمثله فرقة أوغنده .

واتجاه آخر يتمسك بالتطوير ، وبالكثير من المسرح - أي استخدام الصنعة المسرحية والافعال والاضاءة - وتمثله فرقة غينيا .

وعلى نطاق العالم كله ، تنطوي فرق الفنون الشعبية تحت واحد من هذين الاتجاهين ، فان فرق الأوروبية الشرقية تأخذ بمبدأ التطوير والمسرح وتقترب بالرقص الشعبي نحو التجريد . وحركات الباليه أحيانا ، كما تقترب بالغناء الشعبي نحو الغناء الأوبرالي في أحيان أخرى .

وأما بعض فرق أوروبا الغربية ، فتأخذ بعدم التطوير وبقليل جدا من المسرح ومنها فرق اليونان واسبانيا والبرتغال .



ومعنى هذا - من ناحية أخرى - أن الظن باستقرار المادة الشعبية الأصلية ، في نمط ثابت وهم ومظنة .. وأن الزعم بأن أغاني مقدونيا أو كريت أو البرانس - مثلا - التي يؤديها الفلاحون ستظل في إطار نمطها الثقافي ، إذا جلبناها من مراعى الماشية ، وحقول الزراعة ، وسفوح الجبال وعرضناها - مختزلة بالضرورة - أمام الجمهور في المسارح .

ماذا يحدث ...

### عند نقل المادة الشعبية الى المسرح ؟

وإذا ، فنحن ، نفصل المادة الشعبية من مناسبات أدائها ، ومن وظيفتها الأصلية ، ونغير مناسبة الأداء ، الى مناسبة العرض المسرحي اليومي ، ونغير الوظيفة الأصلية ، ربما من وظيفة اجتماعية أو تعليمية أو اعتقادية .. الى وظيفة التسلية والامتناع أو تقديم هذه المتعة الفنية النغمية المرتقبة من فن المسرح ..

نحن نفعل هذا ، حتى لو كنا مسئولين عن الفرق التي ترفض تطوير المادة الشعبية مثل فرق أوغنده واليونان والبرتغال واسبانيا .

وسنضرب مثالا على هذا الرأي :

قدمت فرقة ايونان - على مسرح دار الأوبرا - غنائية جنائزية ، مأخوذة من بعض الجزر الصغيرة المنتشرة حول شبه جزيرة اليونان .

وحرصت دورا ستراتو مديرة الفرقة على أن تؤدي هذه البكائية بنفسها ، وأن تتشبح بشباب الحداد الشعبية ، وأن تعقد يديها على صدرها أو تحركها كما تفعل الندابات أو الباقيات في تلك الجزر .

وكانت وجهة نظرها انها تقدم فنا غنائيا شعبيا تلقائيا .

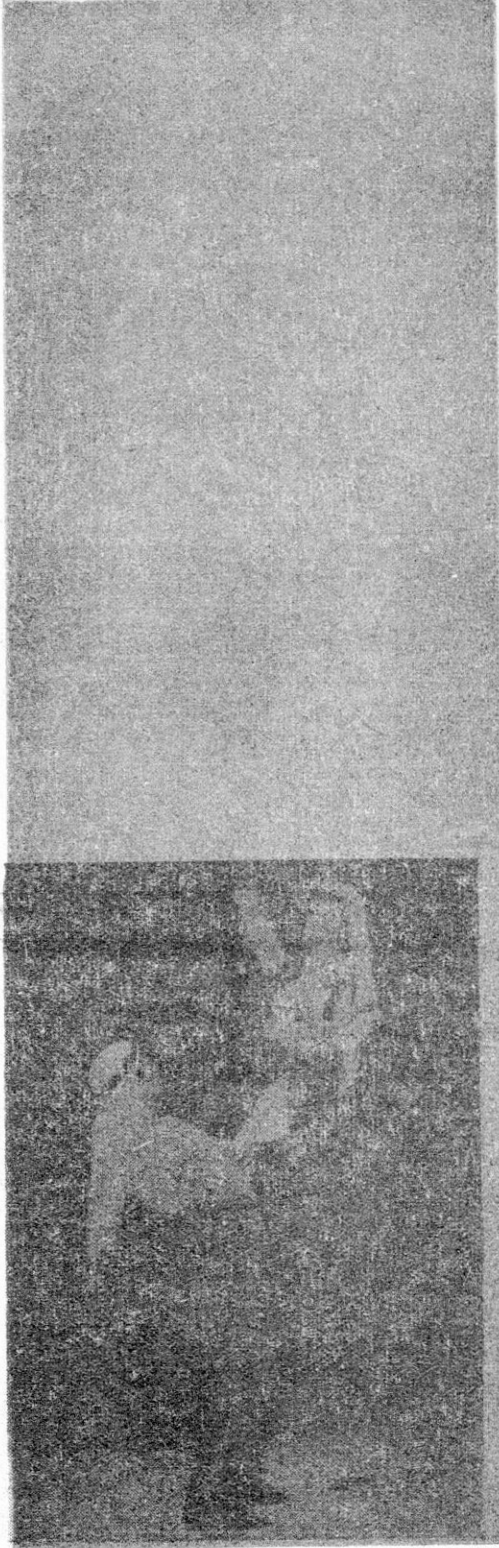
وعند مناقشتها ، اتضح لم يتشعب تشريح هذه البكائية .. فقلنا : لماذا وقفت في وسط المسرح وحرصت على أن تقع عليها حزمة الضوء ؟

قالت دورا ستراتو : ان ذلك ضروري لكي ينفعل الجمهور ، بأدائها الصوتي والحركي .

لكن المسرح مظلم الا من حزمة الضوء التي أشرنا اليها ..

قالت دورا : انها تستحضر جو الجناز .

وإذا ، فهناك استعمال لعنصر الايهام المسرحي



وأكثر من هذا ، فمن الذى يؤدى هذه البكائية وأمام من ؟ وما هو نوع الاستجابة التى يباشرها الآخرون ؟ .

يؤدى هذه البكائية « فنان » من المدينة ، مثقف - فدورا ستراتو - راقصة باليه فى الأصل - ويؤديها فى مناسبة مختلفة تماما عن مناسبة انشادها الأصلية ، ويؤديها أمام جمهور غير مشارك فى مراسم الجناز ، وهذا الجمهور يحس بأن الأغنية الجنائزية تعرض أمامه ، بقصد تحقيق متعة مسرحية ، وليس بقصد إشراكه ، فى معاناة الجناز . .

وهذا الجمهور يتخذ موقف المستقبل ، لا موقف المشارك ، مع أن جمهور البكائيات - فى البيئة الشعبية - جمهور مشارك - بما فى ذلك المجتمع اليونانى الذى نعرف جيدا ، أن مراسم الدفن والجناز والبكاء على الميت فيه ، تكاد تكون مطابقة لما اعتاده المصريون من ممارسات جنائزية .

وواضح من هذا المثل أن القول بأن الفن التلقائى يمكن أن يظل كما هو ، بعد نقله الى خشبة المسرح قول بلا جدوى - إذ أن هذه الفنون تخضع للمسرح - بدرجة أو بأخرى أى تخضع للتغيير القليل أو الجسيم . . ثم تنفصل عن جمهورها الأصلى المشارك وعن وظيفتها الأصلية . وتقرب أكثر فأكثر ، ومع التكرار ، من العمل الفنى المثقف ذلك أنها مهياة لاحتواء أركان العمل الفنى المثقف . . فمثلا هناك عنصر الانتخاب أو الاختيار المعتمد والمبنى على أمسية ثقافية - بل نقدية وفنية لا تنتمى الى أمسية رجل الشارع - وحامل الميراث الشعبى .

وفى حالة بكائية دورا ستراتو ، سنجد أنها على بذاتها التى اختارت هذه البكائية ، وقدرت أنها مناسبة للعرض المسرحى ، وهى - بذاتها - التى اختصرت منها بعض أجزاءها حتى تستطيع تقديمها فى 5 دقائق ؟ بالتحديد على حين أن الندابة أو البكائية الشعبية ، لا تقيد نفسها بالزمن أو المكان ، بل تقيد نفسها ، بأشباع مناسبة ، والجمهور المشارك لها .

ومعنى هذا ، أنه ما أن يبدأ الفنان المثقف فى ممارسة عنصر الاختيار ، حتى يوقع تبديلا أو تغييرا - وربما الفاء - لبعض عناصر العمل الفنى الأصلى أو لأغلب هذه العناصر .

وهناك مثلا ضرورة ملازمة المادة المعروضة للمسرح - ليس فقط من ناحية القيم الجمالية . .

أو من ناحية ضوابط العرض المسرحى ، بل من ناحية القيمة الأخلاقية والاجتماعية .

وسنضرب مثلا مأخوذا أيضا ، من برامج فرقة أوغندة التى قلنا انها تتمسك برقص التطهى والتغيير . .

عندما أرادت هذه الفرقة أن تعرض برامجها فى مسرح البالون بالقاهرة - لوحظ أن الإقصات يرقصن وهن عاريات الصدور والأثداء مكشطات والأفخاذ . .

واستوجب الأمر ، ادخال تغييرات على الأزياء المستخدمة . ولا بد من أن هذه التغييرات أثرت فى الحركة المؤداة ، وعند مناقشة مدير الفرقة قال ان ذلك يحدث كثيرا عندما تظهر الفرقة فى مسارح أوغندة ذاتها . . أما عندما ترقص فى القرى ، والريف فانها ترقص بلا أزياء .

ومعنى هذا ، أن الفرقة نفسها تلاثم بين مادة برنامجها ، ونوع الجمهور الذى يشاهد هذه البرامج .

معناه ، انها تمارس قيمة أخلاقية مختلفة باختلاف أماكن العرض وجمهوره .

ونحن نعرف أن أنواع الرقص الاقربقى تشمل وتبشع الرقص بلا أزياء لأن الرقص هناك فن يتصل بمعتقدات وممارسات وقيم أخلاقية أخرى غير تلك التى يستتر عليها مجتمع زراعى أو صناعى ، أو مجتمع يؤمن بمقائد دينية سماوية .

هكذا تكاد نخلص الى أن نقل الحركة التعبيرية من بيئة الأصلية الى بيئة ثقافية حديثة - هى المسرح - يحدث فيها تغيرات مقصودة ، سواء قال الذين ينقلونها انهم لا يؤمنون بالتغيير ، أو قالوا انهم يؤمنون به . .

ان الحقيقة المؤكدة هى ان للعرض المسرحى موجباته وضروراته ، التى تحكم سائر الفنون المرئية والمسموعة ، التى ترتفع عنها الستائر . .

ومن هنا ، يكون هم «الكوربوجراف» أن يشكل تشكيلا أو تكوينا مسرحيا - فيه قوام العرض المسرحى ، وفيه قيمته الجمالية .

ولكن التشكيل على خشبة المسرح ، يضمه نطاق دخول وخروج وحركة ، ومن هنا ، لابد من أن يراعى قواعد الحركة المسرحية .

ثم ان ساحة المسرح - ان صح لنا أن نستخدم هذا التعبير - ليست ساحة السامر ، المفتوح على



ضوء الشمس ، أو ضوء القمر ، والهواء الطلق ،  
وأماكن الجلوس الحرة .

انه ساحة مقيدة ، لابد لها من الاستعانة فيها  
بالأضواء الصناعية ، ولابد من حساب أن أماكن  
المشاهدة ثابتة .

ومعنى ذلك أن مصمم الرقصة - وايضا مصمم  
الأزياء - يضع فى اعتباره انه من الضرورى أن  
يبدو التشكيل فى تمامه لأكثر عدد ممكن من  
الجالسين فى المقاعد الثابتة ، ومن أى مكان .

وكل هذا يؤثر ، فى جهازة الحركة أو همسها  
.. كما يؤثر فى جهازة اللون أو همسه .

ذلك أن المصمم يفترض أن جزءا من طبقة أداء  
الحركة أو نبرة اللون أو نبرة الأداء الصوتى ،  
سيضيع قبل أن يصل الى عين المشاهد وسمعه  
وحواسه ..

فإذا كانت الخطوة زاحفة رقيقة فى الرقصة  
الأصلية ، فانه سيحاول أن يبرز خاصيتها الزاحفة  
اما بالتكرار ، أو بالتأكيد عليها ، دون مراعاة  
لطبيعة الأداء الأصلية فى الرقصة الشعبية  
التلقائية .

### حرية المصمم وحدوده

نحن نقول ينبغى .. لمصمم الرقصة أن يمارس  
حرية واسعة ، بل وحرية غير محدودة فى عملية  
التأليف .. وينبغى أن نرفع معه مبدأ حرية غير  
المحدودة ، فى هذا السبيل ..

لكن ماذا تعنى حرية غير المحدودة ؟ .

من حقه أن يتأثر كيف شاء بالأصل التلقائى  
وأن يستوعبه ، ثم يطرحه بأسلوبه وروحه ..  
ذلك هو مدى ممارسته للحرية فى التأليف ..  
لكن هل من حقه أن يقحم على التكوين المسرحى  
خطوات أو جعل رقصة نعرف انها مشتقة من فن  
الباليه الكلاسيك فى أوروبا أو من الرقصات  
الحديثة الأوروبية مثلا ؟ ..

إذا حدث فسوف يبتعد المصمم بهذه الخطوات  
عن روح الميراث الشعبى المصرى - اللهم الا اذا  
كانت بعض التعبيرات الحركية فى المثلىين السابقين  
قريبة جدا ، أو صورة مهاجرة من رقصة مصرية  
أو عربية أو افريقية .

ذلك ، أمر مباح فيما نظن ، لأن الثقافات  
الشعبية المصرية والعربية والافريقية ، وربما  
ثقافات شرق البحر الابيض المتوسط ، قد طال

تأثرها بعضها ببعض ، بحيث أصبحت الجزئيات  
المهاجرة من الفنون الشعبية صفة واضحة بينها .

### أمثلة من رقصات الحجالة والنوبة والدبكة

ومن أبرز الرقصات المسرحية ، فى فرقنا  
المصرية - الكبيرة وفرق الأقاليم - رقصات  
الحجالة والنوبة والدبكة .

وهى تضع تحت مانسميه بالرقصات ذات الأصل  
الفلكلورى ..

وهى - مأخوذة - عن رقصات جارية فى استعمال  
البدو وأهل النوبة .. وربما كانت رقصات  
الحجالة من أوسعها انتشارا لأنها جارية فى  
استعمال بدو الصحراء الغربية وشمال افريقيا  
جميعا .

والسؤال الآن ما هى الرقصات المسرحية بهذه  
الاسماء التى تقدمها فرق رضا والقومية وفرق  
الأقاليم ؟ ..

هى مؤلفات من التعبير الحركى المسرحى ،  
أنشأها فنانون مثقفون ، واستوحوها - بدرجة  
أو بأخرى - من أصول تلقائية ، ثم أخضعوها  
لضوابط العرض المسرحى ، وطابقوا بين المؤلفة  
الراقصة ، والمؤلفة الموسيقية المسرحية ، والمؤلفة  
الغنائية المسرحية .

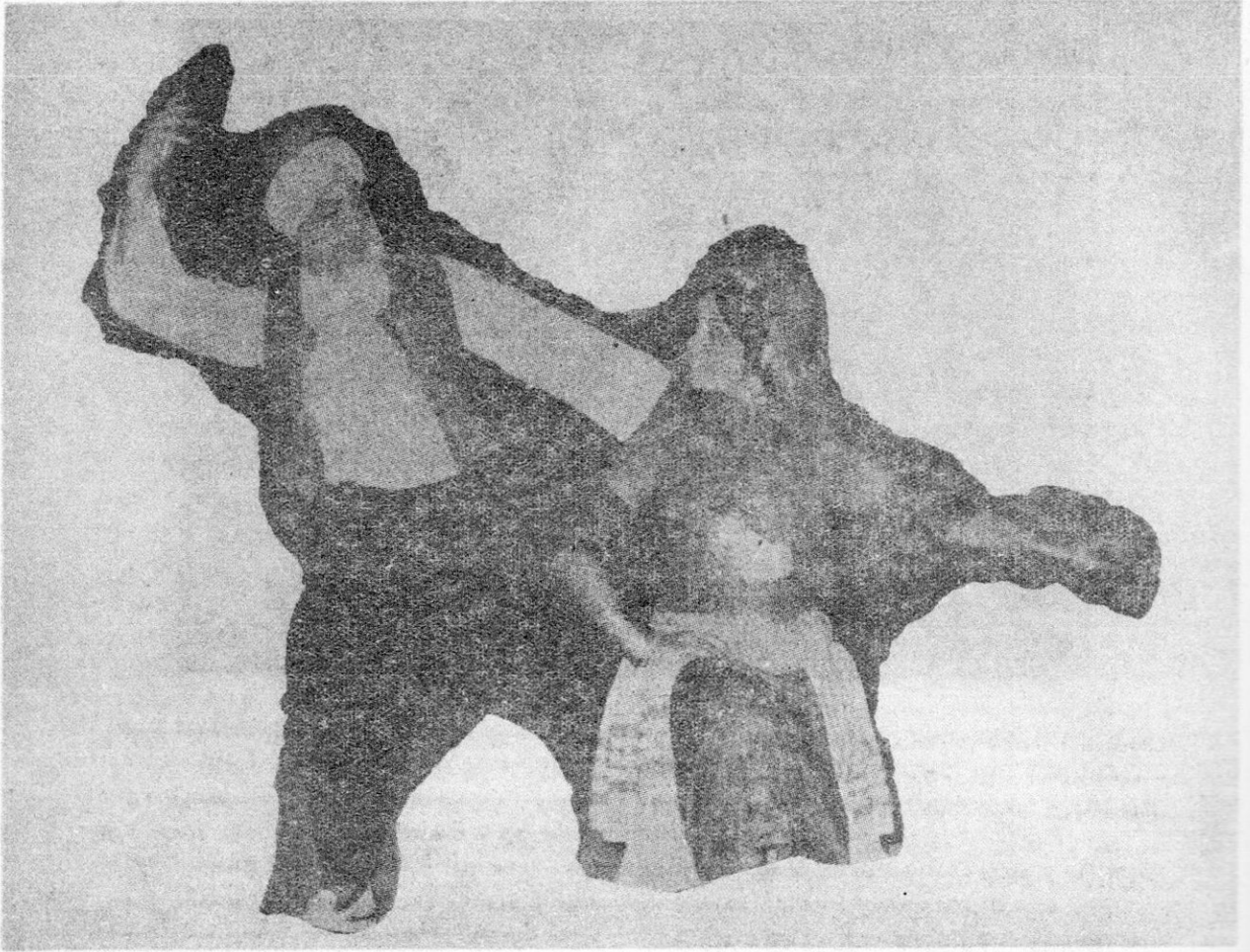
ويعتبر رامازين - مدرب الفرقة القومية عند  
إنشائها - من أوائل الذين أنشأوا صيغة مسرحية  
رقصة النوبة ورقصة الحجالة .. ثم أنشأ مصممون  
مصريون صيغا أخرى لرقصة النوبة .

ومن المتعذر على مدرب أجنبى مثل رامازين - أن  
يتخلى عن وجدانه الخاص ، أو مقاييسه الثقافية  
الخاصة ، ويأخذ بدلا منها وجدانا مصرية .

ومن الطبيعى أذا ، أن يترك هذا المصمم بصماته  
على الصورة الأولى المسرحية لرقصة النوبة .  
ويتضح ذلك فى أمرين :

- الأول هو الاتجاه التجريدى - العناية  
بالتشكيل الجمالى - وتقريب الجملة الراقصة  
والتكوين الراقص النوبى ، من الباليه الفولكلورى  
المعتمد على خطوات نوبية .

- والأمر الثانى هو استخدام خطوات أو  
تشكيلات تنتمى الى ثقافات أوروبية شرقية ..  
وهو أمر متوقع أيضا ، ومثال ذلك بعض حركات  
الشباب - حين ينتظمون فى صفوف تتحرك -  
حركات عنيفة ..



بعض فرق غزة لها ، وأضاف إليها خطوات أخرى ونظمها في تشكيلات ، تذكرنا أحيانا بأن في التصميم المصري ، ان كان مرجحا بالتقدم ، فانه لم يزل في حاجة الى اقتراب أكثر من الأصول الموروثة لهذا الفن .

### فن التصميم

#### وبعض مشكلاته

والحقيقة ان المصممين المصريين في فرقة رضا وناقومية وغيرهما ، قد أنجزوا حتى الآن عددا من الأعمال الجيدة المتقنة والدالة على الميراث الشعبي .

ويعتبر ما أضافوه في مجال الفنون الشعبية المسرحية ، ذا أهمية خاصة ، لأنهم رواد يرتادون ميدانا غير مطروق من قبل ، ولأن العشر سنوات أو نحوها ، التي مضت منذ تقديمهم لهذه الفنون فترة قصيرة جدا ، في عمر الفنون المسرحية .

وينطبق هذا أيضا على انشائه لرقصة الحجالة . وأكثر ما قدمه المصممون المصريون في هاتين الرقصتين ، يدور في فلك الصيغ السابقة ، أو يتأثر بها .

وإذا كانت السمة الغالبة على رقصات النوبة والحجالة الأصلية ، هي الجملة الراقصة غير الجبهة فان السمة الظاهرة في رقصة الدبكة الأصلية ، هي جهارة الحركة الراقصة ، حتى ليظن المشاهد ، أن بينها وبين رقصات البلقان والقوقاز وشرق أوروبا ، صلات واضحة .

وربما كان الاتصال الثقافي بين شرق البحر الأبيض وجنوبه الشرقي ، عاملا مؤثرا ، في ارتحال بعض هذه العناصر الحركية ، كما أنه يحتمل أن يكون لتقارب المناخ بين هذه المناطق ، ما ينشئ هذه الجهارة والسرعة ، في الأداء .

وعند انشاء صورة مسرحية لهذه الرقصة ، استخدم مصممها جملا راقصة مستوحاة من أداء





انه لأمير بعيد عن منطق الأشياء ، أن نحاول خلق كيان جديد ، من لا كيان ، أو نحاول أن ننشئ صورة مسرحية شعبية ، من خيال مثقف غير شعبي . .

وإذا نجحنا مرة ، في استخدام ما بقى في وجداننا من انطباع بالحياة الشعبية ، فإننا سنفضل كثيرا في تنويع وتجديد البرامج والفقرات التي نمسرحها ونقدمها للجمهور .

ان عمل مصمم الرقصات - فيما أظن - يبدأ بالمادة الأصلية ويبدأ بها ، من حيث التعرف عليها والاقتراب منها ، وتأملها ، واستيعابها وتخليها . ذلك هو الرأي المرجح ، في كل الرقصات المعبرة عن العادات والتقاليد والمعتقدات وكذلك فيما يتصل برقصات الألعاب الشعبية .

غير أن هناك نوعا من الرقص يراد به أن يحقق متعة جمالية خالصة ، من حيث التشكيلات المستخدمة وهذا النوع هو رقص للرقص - أو رقص للتعبير عن طواعية الجسم ورشاقته والتعبير عن التحكم فيه . .

وإذا جاز لمصمم الرقصات ، أن يمارس تحررا أكبر من الأصول الموروثة هنا ، فإنه ينبغي له أن يقنعنا بأن المؤلفة الراقصة التي جعلها « للرقص » وحده ، ذات طابع شعبي ، بأن تكون الجملة الراقصة مشتقة من جمل شعبية جارية في الاستعمال بالفعل . .

وقد نجد بعض العذر في ناحية أخرى ، وهي أن مصادر المادة الخام للرقصات الأصلية ، نادرة جدا ، بل معدومة في كثير من الأحيان . ونعني بهذه المصادر - التسجيلات العلمية ، وما يلحق بها من معلومات وتقارير وصفية الخ . .

وقد يختلط الأمر بالنسبة لعمل مصمم الرقصة الشعبية المسرحية . وأسباب هذا الاختلاط كثيرة . . فهناك مثلا سبب كبير ، وهو الاعتقاد بأن من حق أو من مقدور مصمم الرقصات أن ينشئها جميعا من خياله ويؤلف عناصرها جميعا ، ويركب هذه العناصر معتمدا على حدة خياله الشخصي في كل حالة . .

لكننا نفضل الطريق المضاد . لا لأن ارتياد الميدان مدخل أساسي - بل لا غناء عنه - لكل من يمارس دراسة الفنون الشعبية ، أو الاستفادة منها - بل لأن مسرحية الحركات التعبيرية الشعبية هي بمثابة استخدام وتوظيف مسرحي ، لمادة موجودة في استعمال الجماعة الشعبية ، أو نرجح أنها موجودة . .

وأول ما ينبغي عمله هو الاقتراب من ممارسات الجماعة الشعبية في هذا الفن . . ومعايشة هذا الفن كما تباشره الجماعة الشعبية . .

لا بد - إذا - من المشاهدة والمعايشة الميدانية - حتى بالنسبة للمصمم الذي ينشئ الرقصة بل مصمم الأزياء ومؤلف الموسيقى .

### خطران على الأقل

ومن واقع التجارب المصرية يبدو أن هناك خطران كبيران يواجهان مصممي الرقصات المصرية .  
والأول في ظني هو خطر الانسياق مع عنصر المسرحية الى الحد ، الذي تبعد فيه المؤلفة الراقصة عن روح الميراث الشعبي من فن الرقص .

وقد يحدث هذا عندما يستول العنصر الجمالي - وعنصر الاستعراض - على خيال مصمم الرقصة ، فيكتفى به ، أو يعمق في الانتفاع به .  
والخطر الثاني : هو خطر الجمود نتيجة الاقتراب الشديد بل الالتصاق بالاصول الحركية الفولكلورية والخوف من استنباط تكوينات جديدة .. قريبة من هذه الاصول في روحها ، وغير قريبة منها من حيث تشكيلاتها .

لكن ذلك كله ، يقودنا الى التنبيه الى أن الاحساس بجذب فن الرقص في الميراث الشعبي - وهو الاحساس الذي يراود بعض مصممي الرقصات - إنما هو نتيجة ابتعادهم أنفسهم عن معاشية الماثور الشعبي والممارسات الشعبية ، وهو نتيجة عدم المعرفة الواقعية بطرائق الشعب في التعبير عن وجدانه بالحركات الموقعة .

ذلك أن الرقصة الشعبية الاصيلية ، تكون جارية في الاستعمال بكاملها ، أو تكون بعض أجزائها

جارية في الاستعمال ، أو يمكن أن تستنبط من حركات اللعب والعمل ، ما يصلح أن يكون رقصات شعبية ، بل يمكن استنباط مثل هذه الرقصات من حركات المهارة الجسمية . نقول إن ذلك موجود أو ممكن أن يؤدي الى وجود رقصات شعبية مسرحية ..

لكن حديثنا ينبغي أن يتناول كذلك :  
أولا : تصنيف أهم الرقصات الجارية في الاستعمال في مصر .

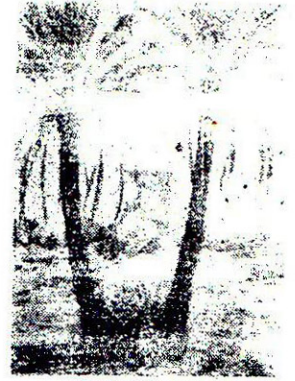
ثانيا : بيان أهم أنواع المهارات والحركات التعبيرية التي قد تحمل بقايا رقصات ، أو توحى باستنباط رقصات للمسرح .

ومع عدم وجود ، جهد ميداني كاف في هذا السبيل ، إلا أنه يمكن الوصول الى قدر من النتائج ، عند تحليل « عينات » من هذه التمايز الحركية المعروفة للباحثين والتي كشفت عنها عمليات الميدان أو الاستطلاع ، سواء بواسطة مركز الفنون الشعبية ، أو بواسطة المهتمين بهذا الأمر في فرق الفنون الشعبية ، أو بواسطة بعض الدارسين الذين نشروا عددا قليلا من الدراسات حول الألعاب والحركات التعبيرية الشعبية ..

وستحاول أن نعالج هذه الناحية في مقال قادم .

أحمد رشدي صالح





دكتور عثمان خيرت



**مختلف اصناف الاشجار الأخرى لسهولة حملة ولا انتظام صفى وريقاته ولا نشأته عند التلويح به يمينا ويسارا ثم لخضرته التى تعبر عن الحياة المتجددة الدائمة .**

فلما دخل السيد المسيح عليه السلام ظافرا منتصرا مدينة اورشليم ليؤدى الرسالة التى أوثمن عليها وكانت رسالة بىضاء وليست رسالة حرب أو اسالة دماء ، رسالة كلها ود وصفاء وسلام واخاء ، راكبا الاثنان مسافة اكملها بالحش ابن آتان . ارتجت المدينة بأكملها فقد كان لقدمه رنة فرح عظيمة ، وقابله الشعب مقابلة كلها حب وترحاب وايمان ، وحياة تحية كريمة ملوحا بسعف النخل وأغصان الزيتون وكلاهما رمز للسلام ، ناثرا في طريقه وتحت ارجله السعف والورد والرياحين ، فقد كان السيد المسيح محمل تقديرهم ومحبتهم واحترامهم لما لمسوه منه من عطف ومن معجزات خارقة وبركات تفوق طاقة البشر ، وكانوا يلقون بأنفسهم في طريقه وتحت اقدمه لتلمس البركة من كل ذرة تلمسها اقدمه . ومنذ هذا الوقت صار السعف الذى قابله به تذكارا شعبيا خالدا لهذه المناسبة الدينية القومية ، واصبح هذا اليوم عيدا يحتفل به كل عام وهو عيد احد السعف .

فيقام فى جميع الكنائس قداس كبير يبدأ من الصباح الباكر وينتهى عند منتصف النهار يحرس اخواننا المسيحيون على حضوره كبارا وصغارا حاملين السعف وباقات مختلفة الاشكال جدلت من وريقاته . وفى آخر القداس ينشر الماء المقدس على الحاضرين وعلى السعف الذى يحملونه كبركة ، ثم يحتفظون به فى ابرز مكان من منازلهم ويستبدلونه بغيره من عام الى عام ، وهكذا تبقى تلك الذكرى وهذه البركة مستمرة على الدوام .

ويعود فن جدل وتفسير وريقات سعف

للكثير من نماذج تراثنا الشعبى علاقة وثيقة بعادات وتقاليد متوارثة من قديم الزمان ، الا ان أكثر هذه النماذج بقاء وخلودا ما يرتبط بمناسبة دينية ترافقها كلما أقبلت ، وتعبر عنها كلما حلت حتى صارت رمزا دائما لها تمثلها عاما بعد عام وعلى مر الزمان ، فلاشكالها مغزى ولنمطها معنى ولانوانها بهجة وفى الاحتفاظ بها بركة . ومن هذه النماذج ، فانوس شهر رمضان وعرائس موالد أولياء الله الصالحين والبيارق التى تحمل فى المواكب والمناسبات الدينية أو عند عقد حلقات الذكر ثم باقات عيد احد السعف التى خصصت لها هذا المقال .

والسعف هو ذلك التاج من الاوراق الذى يكلل قمة شجرة نخيل البلح ، وهى شجرة عرفت فى مصر من عصر ما قبل التاريخ وقدها المصريون القدماء وجاء ذكرها فى الكتب السماوية فى القرآن الكريم فى سورة مريم ( وهزى اليك بجذع النخلة تساقط عليك رطبا جنيا ) وفى الانجيل ( وسعف النخل وأغصانه - لاويين ٢٣ ، ٤٠ ) ( فأخذوا سعف النخل - لوقا ١٢ : ١٣ ) ( سيعون نخلة - خروج ١٥ : ٢٧ ) ( الصديق كالنخلة يزهو - مزمور ٩٢ : ١٣ ) ( قامتك هذه شبيهة بالنخلة - يسوع ٧ : ٧ ) ( قالت انى أصعد الى النخلة - نشيد الانشاد ٧ : ٨ ) ( الرمانة والنخلة والتفاحة - يوشع ١٢/١ ) ( وأغصان نخل وأغصان - نحميا ٨ : ١٥ ) ( النخل والاسل فى يوم واحد - استير ٩ : ١٤ ) ( وفى ايديهم سعف النخل - رؤيا ٧ : ٩ ) .

**والسعف منذ عهد المصريين القدماء حتى وقتنا هذا علاقة وثيقة بالكثير من العادات والتقاليد . وكان الناس قديما يجمونه ويلوحون به قبل ان تعرف الاعلام فى اعيادهم وحفلاتهم وعند استقبال موكب الملوك والاباطرة أو القواد عند عودتهم من غزواتهم ظافرين منتصرين . وكان أكثر تفصيلا عن الغصان**



نخيل البلح الى أيام اجدادنا الفراعنة فهم أول من جندل منها باقات واكليل جنازية كانوا يضعونها الى جانب موميات موتاهم ، وقد عثر على العديد منها في قبور الصاسيف بطيبة وتبتنيس بالفيوم وكلها تشبه الى حد كبير ما يقوم به المسيحيون في عيدهم اليوم .

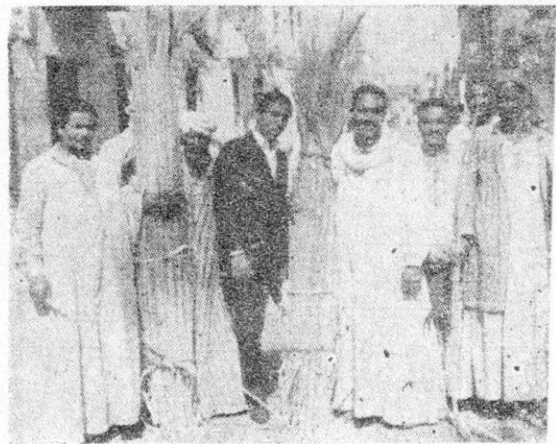
وتجهيز باقات عيد أحد السعف ليس حرفة كما هو الحال في فانوس شهر رمضان وعرائس الموالد فقد اصبح لكل منهما صناع اختصوا في صنعهما واحترفا اعدادهما ، ويستغرق صنع فانوس رمضان عدة أشهر قبل حلول شهر رمضان كما أن عرائس الموالد تصنع تقريبا طول العام . اما هذه الباقات التي تشترك في اعدادها ايادى المسلمين والمسيحيين على السواء فلا يطول أمرها الى أكثر من أيام ثلاثة ، فيقطع السعف يوم الجمعة ويجندل ويضفر في هيئة هذه الباقات يوم السبت وليس لهذه العملية صناع مختصون بل يقوم بها الجميع كواجب وفرض وبركة وتذكرة بهذا العيد الجليل ثم يحملونها معهم لحضور قداس يوم الاحد ، وبهذا يمر هذا العيد كما يمر الحلم الجميل .

وتتفق هذه العملية في خطوات اعدادها في شتى انواحى والجهات ، ويحصل على السعف من الاماكن القريبة من المدن والقرى التي تكثر بها احراش نخيل البلح ، ففي القاهرة يحصل عليه من ضواحيها جهة المريج والفليج وعزبة النخل وكرداسة . ويقطع السعف الذي يرمز الى هذا العيد عادة من قلب النخلة من الأوراق الحديثة النمو البيضاء اللون قبل أن ترى الضوء وتخضر ، ففي بياضها تعبير عن بياض القلب وصفائه ونقاؤه ، ولهذا يسمون كل عود من اعواد هذا السعف ( قلب ) .

وبدأت دراستي بزيارة منطقة كرداسة صباح الجمعة السابق لهذا العيد ، وهي منطقة لا تبعد كثيرا عن القاهرة ويمكن التوجه اليها اما عن طريق امبابة أو عن طريق الاهرام ثم السير بموازية ترعة المنصورة حتى كوبرى الشعبوط . وعبرت هذا الكوبرى وسرت بين احراش النخيل خلال طرق ضيقة وتحت تيجان أورق تقاربت وتلاصقت ، وهناك عادت بى الذكرى انى أيام خلت لما زرت واحات الصحراء الغربية فلا فرق في المنظر والبيئة بين هذا وذاك الا فى اصناف النخيل التي تزرع هناك . وتشتهر منطقة كرداسة باصناف السيوى



احراش نخيل البلح في منطقة كرداسة

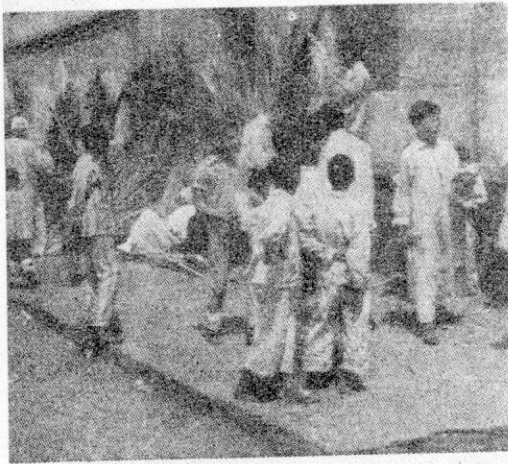


المشترون يحملون حزم سف البلح في طرقات بلدة كرداسة

قطع كل مائة قلب ، وتساع القلوب للمشتريين بالمائة ويتراوح ثمنها ما بين ٢٥ الى ٣ جم . وتجمع في هيئة حزم تضم كل منها من ٥٠ الى ١٠٠ قلب وتربط بحبال عند انوسط من اسفل وعند القمة ، وتلف في خيش مندى بالماء لتبقى غضة اما الخوص نفسه فلا يبل بالماء والا تلف وظهرت عليه بقع بنية اللون .

وانتقلت الى بلدة كرداسة منتفلا بين حواريها ومقاهيها ، وقابلت اكثريين ممن حضروا لاقتناء اعواد السعف آتين من مختلف احياء القاهرة ، ومنهم عرفت ان جدل وريقات السعف في هيئة باقات عملية تقليدية متوارثة من قديم الزمان يقوم بها الجميع بلا استثناء فلا تحتاج الى خبرة كبيرة ويكفى ان ترى من يقوم بهذا لتتعلمها بسهولة وتقلده في أدائها بعد قليل من المرات ، اما من لم يتسع وقته لعملها فيحصل عليها ممن يجلولونها مقابل ثمن ضئيل رمزي ليس فيه فصال فهي بركة قبل ان تكون سلعة .

وقد يقوم بهذه العملية الشخص منفردا ، او يساعده آخر في شق وريقات السعف المنطقية في صفين من فمتها حتى قاعدتها على طول محورها . ويكفى عود السعف القصير لاعداد باقة واحدة أما الطويل فيقطع الى جزئين او ثلاثة اجزاء لاعداد باقتين او ثلاث . ولايستغرق اعداد الباقة وقتا فيمكن انجازها في دقائق معدودات قد تمتد الى نصف الساعة ، أما



حشد من الناس اقبلوا لاقتناء اعواد السعف

والحياني والامهات ويختلط معها شتى اشجار انفاكية كالمناجو والبرتقال والليمون والقشطة والجوافة وانكمشري كما يزرعون تحت كل هذا مختلف اصناف الخضر ، ولهذا تبدو هذه المنطقة كبساط اخضر اذا نظر اليها الانسان من عل من فوق هضبة الاهرامات او خلال السفر بطريق الاسكندرية الصحراوى .

وتحت شجرة توت وارفة الظلال جلست مع المزارع محمد أبو الغيط وهو واحد ممن اختصوا في قطع السعف ليسرد اى قصة اعداده لعيد أحد الخوص أو أحد السعف . قال : ان مشتريه يحرسون على دفع عربون نقدي حسب الكميات التي يرغبونها والتي تتراوح ما بين ٥٠٠ الى ٦٠٠٠ قلب قبل حصولهم عليها بأسبوع ، ثم يحضرون الى هذه المنطقة لاستلامها اما يوم الخميس مساء ويقضون الليل في بلدة كرداسة أو صباح الجمعة ويقضون النهار بطوله هناك ثم يعودون الى القاهرة حاملين مطلبهم قلت كميته أو كثرت على الدراجات العادية أو البخارية أو على عربات الكارو والتاكسى واللورى .

ويقوم بهذه العملية افراد ذو خبرة ومران ويقضون في انجازها اليوم بطوله صاعدين الى قمة النخلة هابطين منتقلين الى أخرى من الصباح انباكر حتى المغرب آخر النهار . ويحمل كل منهم مطواة كبيرة تسمى ( مقشط ) سلاحها مشرشر كالمنشار يبلغ طوله ٢٥ سم ويبلغ طول مقبضها الخشبي المنثنى عند نهايته مثل طول السلاح ، ويقطعون بهذا المقشط اعواد السعف الفضة الحديثة النمو عند قواعدها من قلب النخلة ( الجمارة ) . وهي عملية دقيقة يجب ان تجرى بحساب ، فنخيل الباج من نباتات ذات الفلقة الواحدة وان بترت قمته او نائها ضرر مات النبات بأكمله ، ولهذا تجرى هذه العملية بحرص وعناية ودراية حتى لا تؤثر عملية البتر هذه على استمرار حياة النبات ونموه .

ويقطع عادة من النخلة الانثى من ٢ الى ٣ سعفات ، اما النخلة المذكرة فيقطع منها من ٤ الى ١٠ سعفات فلانثى عند المزارع اكثر قيمة واهمية فهي التي تحمل سباط الثمار . ويؤخذ السعف من كل الاصناف طالت سوقها أو قصرت ، ويتراوح طول السعف المقطوع من ١ الى ١٥ متر ، ويحصل العامل الذي يقوم بهذه العملية على أجر يبلغ ثلاثين قرشا مقابل



الباقات الكبيرة الموصى عليها فقد يطول وقت اعدادها الى ساعتين وتجدل بطول عود السعف وتجمع بين اشكال عدة .

وتعتمد عملية جدل ونصفيير الوريقات لتشكيل هذه الباقات على المهارة اليدوية ، ولو أن للباقات عدة أشكال ذات أصول معروفة إلا أن تلك العمالية ليس لها قانون خاص فالفنان خلال عمله ومع ارتباطه بهذه الأصول قد يتكرر أشكالا أخرى معتمدا في ذلك على بديهيته ونفكيره ونظره . وللأطراف المدببة للوريقات أهمية خلال عملية التصفيير فهي كإبرة الخياكة تمرق من بين الوريقات المصفورة الى أن يتسم عمل الباقة ، أما ما يتبقى ويبقى بارزا بطول ٢ أو ٣ سم فيقطع بمقص صغير .

وفي الماضي كان اعداد الباقات لهذا العيد يستغرق أسبوعا بأكمله يسهرون فيه الليل على ضوء الكنوبات ، أما الآن فقد اقتضرت هذه العملية على يوم واحد وتبدأ من الساعة صباح السبت وتستمر طول النهار وطول الليل حتى صباح اليوم التالي وهو يوم عيد أحد السعف . وتجري في جميع أنحاء البلاد من أقصى الشمال حتى أطراف الصعيد في الأحياء التي توجد بها الكنائس والطرق المحيطة بها .

واخترت لتمام دراستي الكنيسة المرقسية الكبرى القديمة بالقاهرة والمنطقة المحيطة بها فما يجري هناك يجري مثله حول الكنائس في شتى أنحاء البلاد . وبقيت اليوم بطوله أتجول في هذه المنطقة وسط زحام من البشر جاءوا كلهم لاقتناء أعواد السعف أو باقاته حتى أنك إذا نظرت حواليك لا يقع بصرك إلا عليها . . . رأيت عدة عربات من اللورى محملة بالسعف أتت به لتتلقفها أيادي من لم يتسع وقتهم للذهاب الى أماكنه ، وكان سور الكنيسة قد غطته أعواده التي ارتكنت عليه ، هذا الى جانب عربات يد ظننتها في بادئ الأمر تبيع قصبا فإذا بها تحمل سعفا . وشاهدت في جولتي الناس جميعا بمختلف مهنتهم وحرفهم كالصييد والبقال والحلاق والنساج والجزار والخرائط وتاجر الصيني وبائع الخضر قد جلسوا أمام متاجرهم والطلاب كبارا وصغارا وقد انتشروا في مقاهي الحي حتى بوابو الكنيسة ومنادوا السيارات وقد انهمكوا جميعا في جدل وريقات السعف واعداد الباقات ، وراعى أن أرى أحد جنود الجيش وقد عاد الى القاهرة في أجازة قصيرة منهمك في اعداد احداهما ليشارك في هذا الواجب قبل عودته الى الميدان . . .



بائع الورد والقرنفل وأغصان الزيتون  
لترتيب الباقات



باقات تتلقفها الأيدي وأخرى يجري اعدادها

ووقفت الاحظ أصابع أياديهم همسة  
بوريقات السعف تتحرك لتصفّر البائلة من أسفل  
الى أعلى ومنهم علمت أن الباقات التي تجهز من  
السعف القصير ذو الوريقات الرفيعة تختلف في  
أشكالها ونمطها عما تجهز من السعف الطويل  
ووريقاته العريضة . وتخيلت نفسي وأنا أرقهم  
وكانى أمام أفراد فرقة موسيقية كبيرة تلعب  
أصابعهم على أوتار مختلف الآلات فتربل أعذب  
الألحان ، إلا أن الأصابع هنا بدلا من أن ترسل  
اللحن كانت تشكل تلك الباقات الجميلة في دقة  
وبراعة واتقان . وما من باقة انتهى إعدادها  
إلا وتلففتها يد وفدمت لصانعها ومبدعها بضعة  
قروش تعتبر جودة لا ثمن . وهكذا يستفيد  
السعف جميعه في عمل هذه الباقات ، وإن تبقت  
بعض أعواده فيستفاد منها في تجهيز مختلف  
الحاجات الخصوصية المنزلية كالقفص الصغيرة  
أو المذبات والسعافات .

وكثرة من الناس يشترون السعف ليجدلونه  
في بيوتهم ويشارك معهم في أداء هذا الواجب  
زوجاتهم وأولادهم ، ويتراوح ثمن عود السعف  
ما بين ٢ الى ٥ قروش ، أما الباقة المشفولة  
فيتراوح ثمنها ما بين ٥ الى ٢٠ قرشاً ، ثم  
يذهب الجميع بباقاتهم سواء جدلوا بأنفسهم  
أو اشتروها الى الكنائس صباح الأحد لحضور  
قداس هذا العيد ، ومنهم من يحمل عود السعف  
كما هو دون جدل أو تضيير ( سادة - غير  
مشفول ) فهذا هو الأصل أو الغرض من قديم  
الزمان قبل أن يتطور الأمر الى عمل هذه  
الباقات .

وتزين الباقات جميعها قبل حضور القداس  
ببضعة أزهار من الورد والقرنفل وبالمثل أغصان  
الزيتون ترشق بطولها بين ثنيات وريقات  
السعف فهي جزء مكمل لها يضيف الى منظرها  
بهجة ويعبر عن معنى . ويتواجد بائعو الورد  
والقرنفل وأغصان الزيتون جنباً الى جنب مع  
صانعي هذه الباقات فكل منهما متمم للآخر .

ولم يفتنى في جولتي أن أسجل فوتوغرافيا  
عدة صور تضاف الى أخرى التقطتها عند زيارتي  
لمنطقة كرداسة لترافق كلمات مقالى وليحكيان  
معا قصة باقات هذا العيد ، كما لم يفتنى أن  
أقتنى كل ما وقعت عليه عيناى من مختلف  
أشكال الباقات التي كنت أودعها عربتي بعناية  
أولا بأول ليلج عددها ثلاثة عشر ، هذا الى



عملية جدل وتصفير السعف في شكل باقات



باقة جيوب واخرى جيوب مقلوبة ولوز



جانب نماذج أخرى غير الباقات تجدل من السعف .

وتتفق الباقات جميعها فى وقوع كل الأشكال المجدولة من الوريقات على طول جانبي المحور الوسطى ( الجريدة ) ، أما أطراف السعف العلوية المتبقية فتبقى بوريقاتها ممتدة الى أعلى كما هى . وتختلف الباقات فى نمطها الا أنها تنحصر فى خمسة أصول معروفة وهى :

١ - لسوز : ( بكسر اللام وفتح الواو ) ، وتجدل الوريقات هنا من الخصوص الرفيع فى شكل ( فيونكات ) صغيرة فى صفين بطول عود السعف وقد يضاف اليها صف ثالث وسطى .

٢ - جيوب : وتشبه الجيوب فى شكلها ، وتتبادل فى وضعها وتنصفر فى حجمها من أسفل عود السعف الى أعلاه ، وقد تكون قائمة الوضع أو منحنية الى أسفل وتسمى ( جيوب مقلوية أو أبراج ) .

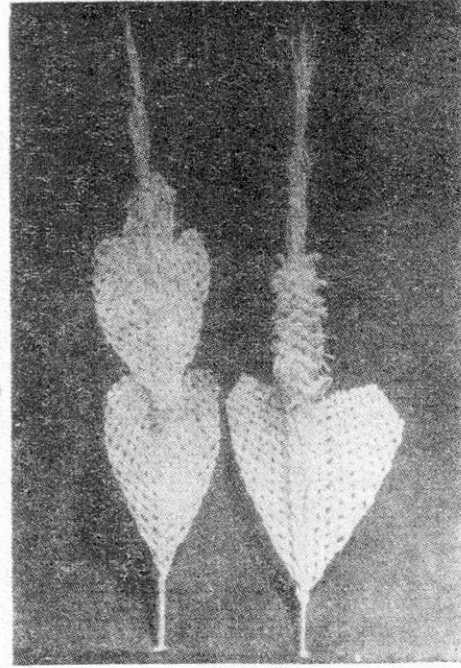
٣ - حصيرة : وتجدل الوريقات هنا من الخوص العريض فى شكل الحصير أو البرش .

٤ - قلب : ويشبه التضفير شكل القلب تماما ، وقد يحمل عود السعف قلبا واحدا أو قلبين واحدا منهما فوق الآخر .

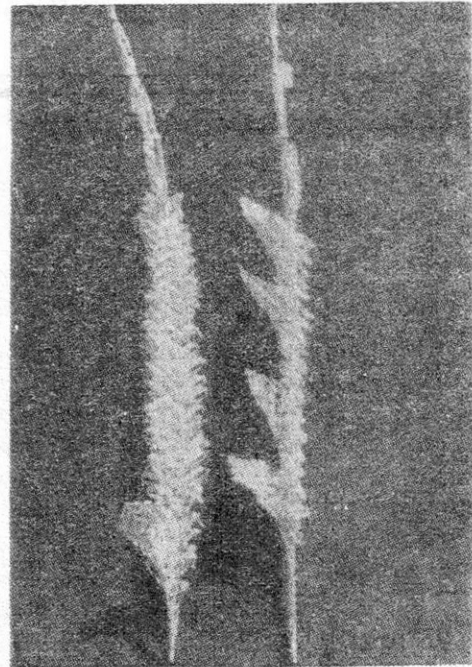
٥ - جناح ملاك : وتنصفر الوريقات على جانبي المحور الوسطى بشكل جناح ملاك ، وقد يحمل عود السعف زوجا واحدا من الأجنحة أو زوجين واحدا يعلو الآخر .

الا أن الفنان قد يخرج عن الأصول ليشكل ببديته أنماطا أخرى تجمع فى وحدتها بين الأصول المعروفة . فقد تتكون الباقة من صف من اللوز يقابله على الجانب الآخر صف من الجيوب ، أو تجمع بين الحصيرة واللوز ، أو قلبا ولوز ، أو حصيرة ولوز وجيوب ، أو حصيرة وقلبا ، أو حصيرة وجناح ملاك ، أو حصيرة وقلب ولوز وجيوب وهكذا . يتلاعب بالأصول ليكون منها باقات متعددة الأشكال .

وغير الباقات ، اقتنيت أشكالا أخرى تجدل جميعها من وريقات السعف ، منها ( حصيرة



باقة جناح ملاك ولوز وأخرى بشكل قلبين

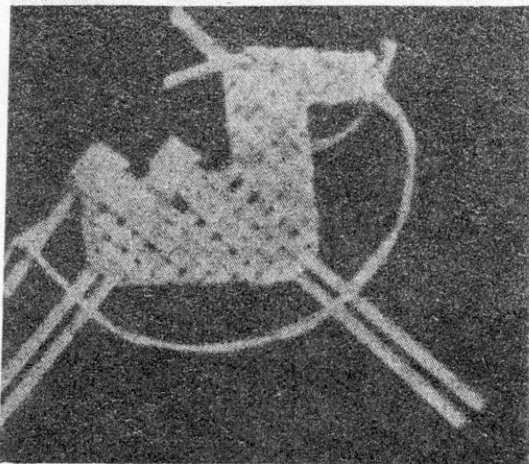


باقة جيوب ولوز وأخرى جيب واحد ولوز

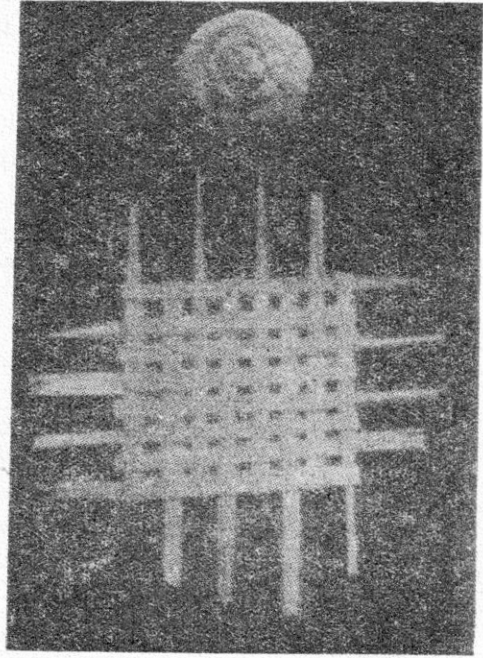
فتشير الى تلامذة السيد المسيح ورسله  
( لحواريون ) .

وعدت الى الكنيسة المرقسية صباح الاحد  
لاحضر قداس هذا العيد وقد حملت في يدي  
باقة عشرت عليها تختلف في شكلها عما جمعته في  
اليوم السابق ، ووجدت نفسى وسط حشد  
من البشر وجموع يحملون في اياديهم باقات  
تعددت اشكالها وتباينت نمطها ، وشاهدت  
طفلا يضعون على رؤوسهم تيجانا ولبسون في  
اصابع اياديهم خواتما ويحملون اشكالا هرمية  
صغيرة تسمى ( عش النمل ) جدلت كلها من  
وريقات السعف ، كما رايت الكثيرين يحملون  
صلباناً صغيرة أنيقة جدلت من السعف . واستقر  
رايى على اقتناء مختلف اشكالها لاضيفها الى  
مجموعتى ، فالسعف يلزم هذا العيد ويتشكل  
منه فن قائم بذاته .

وكان احد هذه الصلبان بسيطا في شكله الا  
انه يشبه الى حد كبير علامة ( عنخ ) رمز الحياة  
عند اجدادنا انفرعنة ، وكان الثانى ذو بروزات  
مزدوجة عند اطراف اضلاعه ، أما الثالث فكان  
ذو اذرع متعددة يبلغ عددها اثنا عشر ذراعا  
ويسمى ( صليب قربانة ) ، وكان الرابع اكبر  
حجما جدلت الوريقات حول ضلعيه المتصالبين  
في هيئة لوز ويسمى ( صليب مقرون ) ، أما  
الآخر فكان رائعا في فن تجهيزه ومنه الصغير  
ومنه ما هو اكبر حجما ويختلف عن الآخرين في  
خاتمته فهو ليس من السعف بل جهزه المزارع  
في ضواحي القاهرة من عودين متصالبين من



العجش ابن اناث



حصيرة القربانة واعلاها خبز القربانة

القربانة ) ، وهى مريعة الشكل يبلغ طول كل  
ضلع من اضلاعها ٢٠ سنتيمترا ، وتكون من  
طبقتين مجدولتين ويمكن فتح احسدها جوانبها  
ليوضع بداخلها خبز القربانة ليحتفظ بهما كبركة  
من عام الى عام . ولخبز القربانة المستدير عدة  
احجام تختلف مع شتى المناسبات ، فقد يكون  
عاديا توزع كسرات منه على اناس خلال القداس  
أو مقدسا للمناولة ويقدم في الهيكل عند  
الاعتراف أو قد يكون للتبرك ويوزع في الكنائس  
في ايام معينة صباح الاربعاء والجمعة والاحد  
يوم عيد احد السعف ليوضع في حصيرة القربانة .  
ويشبه في شكله العيش الشمسى ويبلغ قطره  
حوالى ١٥ سم ويخبز في اكنائس ويقوم بتجهيزه  
من يتصف بالنقاء والطهارة ويسمونه ( قرابنى )  
وتتلى خلال تجهيزه الصلوات طول الليل .  
ويختتم هذا الخبز بخاتم خشبى يسمى ( بختاش )  
فيظهر في نقشه مشابها للنقش الزخرفى لكعبك  
العيد ، الا ان النقش هنا له تعبير ويرمز الى  
معنى ، فالثقبوب الخمسة تشير الى الطعنات  
الخمس التى تلقاها السيد المسيح عليه السلام  
أما الدوائر الاثنا عشرة التى تحيط بهذه الثقبوب



ساق نبات الغاب وكسي مركزه واضلعا  
بأشكال معينة من سوق نبات القمح .

وعند خروجي من الكنيسة تقدم نحوي  
طالب صغير لا تزيد سنه عن السبع سنوات  
وقدم لي هدية لم تكن ضمن مجموعتي شكرته  
عليها كل الشكر ، فقد جدلت أنامله الرقيقة  
نموذجا رائعا يعتبر لدقته لوحة صغيرة فنية  
معبرة للجحش ابن اتان بسرجه ولجامه .

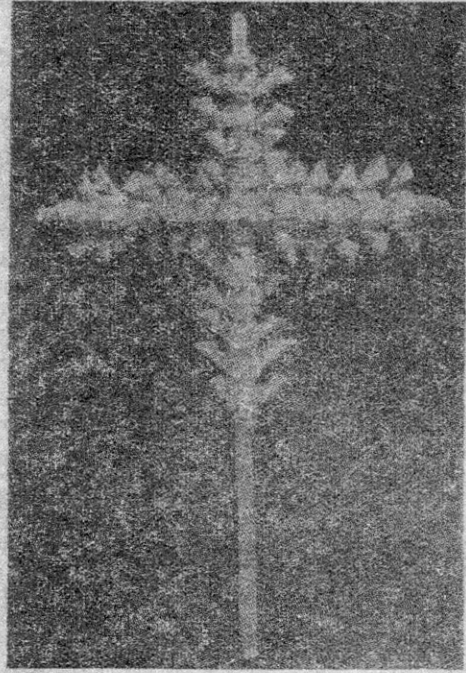
ورأيت القمح الى جانب السعف يشارك في  
احياء هذا العيد ، فشاهدت مواطنا أتى من  
بلدة البراجيل وجلس أمام الكنيسة بقفته التي  
امتألت بسوق القمح وسنبله وهى مخضرة لم  
تبيس بعد وتعتبر البشائر الأولى للقمح التي  
يحتفل بها في عيد الحصاد ، وأخذ يشكل منها  
( عروس القمح ) وقد تدلت منها السنابل  
مصطفة الى أسفل مشابهة فى شكلها علامة  
( حوتب ) عند المصريين القدماء ومعناها الخير  
والرحمة والعطاء والبركة والسلام .

وخيرا ، هذه قصة باقات عيد أحد السعف  
التي أشرت اليها في مقالى السابق ( نخيل البطح -  
ومكانته فى الثقافة الشعبية ) وقات عنها أنها  
تستحق أن يفرد لها مقال . وستبقى هذه  
المجموعة طرفى الى جانب مجموعة قال السبع  
وفوانيس شهر رمضان تعرض كلها باذن الله الى  
جانب المجموعات الأخرى العديدة للآثار الفنية  
الشعبية التشكيلية بالمعرض المزمع اقامته فى  
شهر مارس القادم عام ١٩٧١ عن الفن الشعبى  
بالقاهرة .

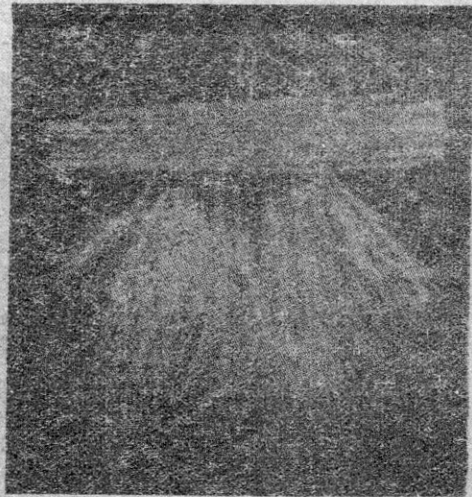
وبهذين المقالين ، أرجو أن أكون قد وفيت  
نخيل البطح حقه ، بأشجاره التي عرفت فى مصر  
من عصر ما قبل التاريخ والتي قدسها المصريون  
القدماء وذات الارتباط الوثيق بالكثير من العادات  
والتقاليد . وهى أشجار يستمد من كل جزء  
من أجزائها منفعة وتبنى عليها مصلحة ، ذكرتها  
الكتب السماوية والأحاديث النبوية الشريفة  
وأشاد بذكرها الشعراء وأطنب فى وصفها الكتاب  
فى مختلف العصور . ولا أجد ما اختتم به هذا  
المقال خيرا من هذا البيت من الشعر :

كن كالنخيل عن الأحقاد مرتفعاً  
يرمى بصخر فيلقى أطيب الثمر

دكتور عثمان خيرت

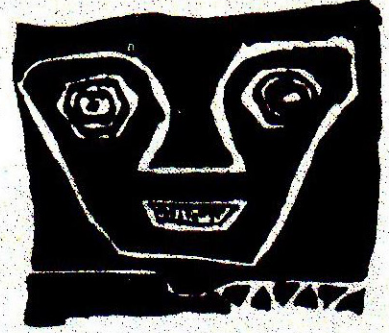


صليب مقرون



عروس القمح





# مالينوفسكى وأثره في دراسة حياة الشعوب

دكتورته بيليه ابراهيم

كتب « جيمس فريزر » في مقدمة كتاب «مالينوفسكى» تحت عنوان « or the Western Pacific » : « ان أهم ما يميز منهج مالينوفسكى في أبحاثه الأثنوجرافية ، هو أنه يضع دائما نصب عينيه الطبيعة الانسانية بوصفها كلاً متكاملاً . فهو لا يرى الانسان يعيش في بيئة مسطحة ، وإنما يراه يعيش داخل دائرة تحيط به ، ان صح هذا التعبير ، وذلك لأنه لم يكن يغيب عن فكره أبداً أن الانسان كائن عاطفي الى جانب كونه كائناً عقلانياً ، وطالما أجهد نفسه في استكشاف الاساس العاطفي للأفعال الانسانية الى جانب استكشافه للجانب العقلاني . ومن ثم فقد قدم لنا « مالينوفسكى » في أبحاثه وصفاً أثنوجرافياً لحياة الشعوب كانت الأبحاث الأثنوجرافية والاجتماعية في ذلك الوقت في أشد الحاجة لتلمس خطاه . فقد كانت الأبحاث الميدانية من قبل تقدم لنا رواة مجهولين تستمد منهم الأنساب والتشريعات والروايات المختلفة ، أما أبحاث «مالينوفسكى» ، فقد أتاحت لنا الفرصة لأن نعيش معه في قرى المواطنين وحقولهم التي تتغير في المواسم المختلفة ، وبيوتهم المزدانة ، وأن نشاهد قواربهم المطروحة على الشاطئ أو تلك التي تسير عبر النهر . أما الرواة فقد قدمهم لنا بوصفهم ممثلين يقومون بدور حي بين المشاهد المختلفة ، وبوصفهم أفراداً يتحدثون ويتنازعون ويتصالحون ، ويخرجون عن أنسابهم أو يرضخون له





ويدفعون دية العقوبة الى غير ذلك . وباختصار فنحن ، في أبحاثه ، نكون دائما على وعى بمظاهر البيئة التي نتعقب معه فيها تعقيدات العلاقات المتعددة » .

هذا التقييم الاجمالي لمنهج «ماتيموفسكي» في أبحاثه ، يوضحه «ماتيموفسكي» نفسه في تقديمه لأحد أبحاثه الميدانية بقوله : « سوف نسير في اتجاهين يترناننا من حياة الشعب الذي نقوم بدراسته : الاتجاه الأول ، أن نقدم في ايجاز بالغ أسس التنظيم الاجتماعي وقواعد القانون القبلي وعادات القبيلة ، أي أننا سوف نستعرض حياة الأهالي من خلال عرضنا لأفكارهم وسحرهم ولفظهم وعلمهم » . وأما الاتجاه الثاني فهو أن نظل على اتصال بالأحباء ، لكي نحفظ أمام أعيننا بصورة واضحة لمكان المشهد وزمانه وبالمشهد نفسه » . ولا يفعل هذا « ماتيموفسكي » بقصد اكساب الرواية لونا محليا ، فيخلع بذلك عليها قدرا من الحيوية ، وإنما ينبع منهجه هذا من أسلوبه العلمي والانساني في تفهمه لعلم الانثروبولوجيا الاجتماعية : فلقد كان على وعى تام بواجبه بوصفه عالما أنثروبولوجيا ، أن يدون تدويننا كاملا قدر الامكان كل ما يعين عمليا على توضيح المقومات الاجتماعية لشعب من الشعوب ، كما كان يهدف الى الكشف عن الدوافع الانسانية التي تختفي وراء هذه المقومات . فالهدف الأول والآخر من دراساته الانثوجرافية ، هو كما يقول : « الامساك بوجهة نظر المواطن في الحياة وعلاقته بها ، والتحقق من رؤيته لعالمه . ذلك أنه اذا كان الانسان هو موضوع دراستنا ، فيتحتّم علينا إذن أن ندرس ما يشغل اهتماماته ، وأن ننظر اليه بعين نافذة داخل حياته . فربما يمكننا التحقق من الطبيعة الانسانية في تلك الصورة البعيدة الغريبة من أن نلقى مزيدا من الضوء على طبيعتنا » .

على أن السبب في شهرة «مالينوفسكى» في مجال الدراسات الاجتماعية لا ترجع إلى أنه كان يقف وحده بنظرياته في النظم الاجتماعية وأبحاثه الميدانية في مجال هذه الدراسات ؛ فلقد عاصر «مالينوفسكى» جيلا من الرواد في هذه الدراسة كان يقف بعضهم معه على قدم المساواة في الشهرة وعمق الأبحاث ، نخص بالذكر منهم «جيمس فريزر» و «رادكليف براون» . ولكن الأبحاث الانثروبولوجية بصفة عامة كانت تسير قبله في اتجاه مخالف لاتجاهه ، أو لنقل أقل عمقا في تحقيق منهجها . هذا فضلا عن أن «مالينوفسكى» يعد واضع نظريات من الطراز الأول في علم الانثروبولوجيا الاجتماعية ، وباحثا ميدانيا سار وفق منهجه جيل أو أجيال من الباحثين في مجال الدراسات الشعبية بكافة أنواعها . ومن ثم يحق لنا أن نعقد مقارنة موجزة بين «مالينوفسكى» و «جيمس فريزر» من ناحية ، وبين «رادكليف براون» من ناحية أخرى ، لعلنا ندرك بذلك الدور البارز الذي قام به «مالينوفسكى» في دراسة الإنسان في بيئته الاجتماعية .

ويتفق «مالينوفسكى» مع «فريزر» في أن كليهما كان يقوم بأبحاثه وهو يعي مدى ما عليه الطبيعة الإنسانية من تعقيد . وكلاهما كان يكتب بخيال ساهر ومهارة فائقة ، وكلاهما كان مهتما بالمظاهر السلوكية في حياة الشعوب . كما أن عملية تحليل المعتقدات والطقوس من وجهة نظرهما ، ليست سوى رحلة استكشافية لسبرغور الروح الانساني . وكلاهما كان يبحث عن القرائن في عرض الحقائق ، وكلاهما ينتقل من الحقائق إلى النظريات ومن النظريات إلى انحقائق . ولكن «مالينوفسكى» يتميز عن «فريزر» في اهتمامه بوضع النظريات ، كما أنه يتميز عنه بحرصه البالغ على الإشارة إلى أهمية استخدام المنهج الوظيفي ، وتوضيحه للأسس التي يقوم عليها هذا المنهج . ولهذا فقد كان أكثر وضوحا من «فريزر» في أن الغرض من دراسة النظم السلوكية الراسخة عند شعب من الشعوب وتداخل هذه النظم بعضها مع بعض والتعرض لها بالتحليل ، هو خدمة المنهج الوظيفي الذي يسعى بدوره إلى إبراز وظيفة هذه النظم منفردة ومتداخلة في حياة الشعوب وانعكاسها في مظهرهم الحضاري .

وعلى الرغم من التقارب الشديد بين طريقة تفهم كل من «رادكليف براون» ، و «مالينوفسكى» لأبحاثهما ، فما تزال تكشف هذه الأبحاث عن اختلاف جوهري فيما بينهما . فعندما نشر «رادكليف» بحثه عن الاندمايين الايسلنديين كتب يقول : «لقد حاولت أن أدرس هذا الشعب من خلال وجهة النظر التاريخية ، أي عن طريق دراسة خصائصهم الفيزيائية ولغتهم وحضارتهم ، إذ كان هدفي من ذلك هو أن أضع هذا الشعب في إطار تاريخي افتراضي . ولكنني تأكدت في أثناء بحثي ، أن إعادة تكوين الصورة التاريخية عن طريق التأمل ، لا يقدم نتائج جوهريّة في دراسة الحياة الإنسانية وحضارتها . وهنا تراءت لي الحاجة الملحة في البحث العميق لكل حضارة على حدة بوصفها نظاما آليا كليا يتكيف معه الشعب ، وفي الربط بين الحضارات بعضها ببعض . والوسيلة الأولى لتحقيق هذه الدراسة هي استخدام المنهج الوظيفي» . والوظيفة من وجهة نظره هي دراسة التأثيرات المختلفة لنظام سلوكي شعبي راسخ ، عادة كان أم معتقدا من المعتقدات على مجتمع من المجتمعات من ناحية تماسكه وصلابته . وهنا يلتقي «رادكليف» و «مالينوفسكى» في معارضة المنهج التاريخي ، وفي تأكيد ضرورة دراسة النظم السلوكية الاجتماعية الحية ، وفي نظريتهما إلى الحضارات بوصفها كلا ، وأخيرا في أن كلا منهما طور المنهج الوظيفي بمعنى تأثير العادات أو الانظمة السلوكية بصفة عامة في المجتمعات . ولكن الباحثين يختلفان بعد





ذلك فى نتائج أبحاثهما ، ويتمثل هذا الاختلاف أكثر ما يكون فى أبحاثهما  
الاثنوجرافية • فإذا كانت الجماعة الشعبية لا تغيب عن بصرنا لحظة فى دراسات  
«مالينوفسكى» ، فإن بروزها فى دراسات «رادكليف براون» ترجع الى اهتمامه بطبيعة  
التأثيرات التى يرى مغزاها الكبير فى دراسة الشعوب • فهو يقول : «ان استكشاف  
الوظيفة الكلية لنظام سلوكى ، عادة كان أو معتقدا من المعتقدات ، يتأتى عن طريق  
ملاحظة تأثيراتها التى تتضح كل الموضوع فى الافراد وفى حياتهم وتفكيرهم وعواطفهم •  
وليس كل التأثيرات واضحة ، أو على الأقل انها ليست بدرجة واحدة من الموضوع •  
ولا تهمنا التأثيرات المباشرة بقدر ما تهمنا تلك التأثيرات الأكثر بعدا على الانتماء  
الجماعى واستمراره » • وهنا يختلف «مالينوفسكى» مع «رادكليف براون» مرة أخرى ،  
ذلك أن «مالينوفسكى» يهتم بالتأثيرات المباشرة عن طريق الدراسة التحليلية لتداخل  
النظم السلوكية ، إذ أن هذا التداخل ، من وجهة نظره ، هو الأساس السليم الذى  
يؤدى الى المرحلة التجريدية التالية وهى «تقييم وظيفة نظام سلوكى محدد أو مجموعة  
من النظم السلوكية المتداخلة فى حياة شعب من الشعوب » •

**مالينوفسكى والبحث الميدانى :** اذا كان يمكن للباحثين أن يتفقوا حول مكانة  
مالينوفسكى فى مجال دراسة حياة الشعوب ، فإن هذا الاتفاق يتركز أكثر ما يكون  
حول مقدرته الفائقة فى الملاحظات الميدانية ، وفى أبحاثه حول تطور فن العمل  
الميدانى ، وتدريبه لجيل بأسره من الباحثين لكى يكونوا مؤهلين علميا للعمل الميدانى •  
وقد قام «مالينوفسكى» بثلاث رحلات الى «غينيا الجديدة» ، ثم قام بعد ذلك بزيارة  
استراليا • وكان يرى أنه من الأفضل للباحث أن يقضى فترة بعيدا عن الأهالى بين  
كل زيارة وأخرى لهم • ووسيلته فى التعرف على الأهالى هى المعاشة الصادقة لهم •  
وهو يقول فى هذا الصدد : «هناك فرق بين التعرف المشتت على الجماعات الشعبية ،

والاتصال الحقيقي بها . والاتصال الحقيقي الصادق بأية جماعة شعبية يعنى ، من الجانب الاثنوجرافى ، أن تسير حياة الباحث فى قرية من القرى على سبيل المثال ، فى مجرى طبيعى من التوافق بين الأجواء المحيطة به ، وذلك بعد أن تبدو له هذه الحياة فى بادئ الأمر غريبة أو غير مسلية ، أو قد تبدو له مغامرة ممتعة للغاية . فبمجرد أن أقيم بين جماعة من الجماعات ، أصرب بخيمتى بينهم ، منعزلا بذلك عن الزائرين الأجانب ، ثم أخذ فى المشاركة بطريقة ما فى حياة القرية ، باحثا عن الاحداث المهمة فاستيقظ مبكرا مع الاهالى وانتشر معهم فى حياتهم اليومية وأتطور معها ، فهذا يبدأ تجواله ، وذاك يبدأ عمله ، وهناك من يتشاجر أو يمزح ، وهناك الاحداث اليومية الرتيبة الى جانب الاحداث الدرامية ، وكل هذا من شأنه أن يكشف لى الشئ الكثير عن حياة الاسرة وعن الناس أنفسهم بوصفهم مجتمعاً متكاملًا ، وبذلك أكون قريباً من التفسير المباشر للدوافع السلوكية وتأكيد مغزاها النفسى .

وإذا كان «مالينوفسكى» يستعين بهذه المعاشية الغريبة فى تسجيل مظاهر التكوين الاجتماعى وتفاصيل تداخل الحياة السلوكية والعاطفية ، فانه كان يستعين الى جانب هذا بوسيلة علمية أخرى سماها : « منهج التوثيق الاحصائى لشاهد حسى » . ويتضمن هذا المنهج جمع تقارير عن المعدلات الاحصائية والأحوال الواقعية وعن الأنساب وتعداد أهل القرية ، وجمع خرائط وقوائم توضح ملكية الاراضى والحدائق وامتيازات الصيد والقنص ، والعلاقات الوثيقة بين الانشطة الطقوسية والفنية ، الى غير ذلك من مظاهر الحياة المختلفة . وهو يعد هذه القوائم والتقارير أداة لا غنى عنها للعمل الميدانى ، وجزءاً من البحث الاثنوجرافى ، فضلا عن أنها تعين الفارئ على الحكم على نتيجة الملاحظة المباشرة وغير المباشرة . ومع ذلك ، فهذا العمل الأول ، من وجهة نظره ، ليس سوى مخطط تمهيدى لبنية المجتمع ، وتشريح لحضارته . وهو لا يحقق الغرض المطلوب من الدراسة الا اذا اتصل الباحث اتصالاً حقيقياً مباشراً بمادة بنية المجتمع ، تلك التى تكون الالتحام بين الاسرة والعشيرة ومجتمع القرية . ولا ينبغي على الباحث أن يقتصر على تدوين مظاهر التكوين الحضارى وتفاصيل التداخل السلوكى والعاطفى ، وانما عليه أن يدون كذلك تعليق الاهالى أنفسهم على أفعالهم ومعتقداتهم وعاداتهم وأفكارهم ، وتفسيرهم لها ، كما عليه أن يدون كل ما يتصل بذلك من حكايات شعبية وأساطير وتعاويد سحرية . وعلى الرغم من ضيق مالينوفسكى بحساس الاثنولوجيين فى اقامة المتاحف لعرض المادة الاثنولوجية الصرفة ، فقد دون عن عمد العمليات التكنولوجية فى تشييد المباني وبناء القوارب ، معلنا بذلك ضرورة دراسة الموضوع المادى اذا كانت هناك مناسبة لذلك ، لأن هذه تعد وسيلة لا غنى عنها للاقترب من الدراسة الاقتصادية والانشطة الاجتماعية وما يمكن أن نسميه بالعلم الأهلى .

#### هيكل «مالينوفسكى» النظرى فى أبحاثه :

إذا كان «مالينوفسكى» قد وصل الى هذا المستوى الشامل العميق من العمل الميدانى ، فلا بد أنه قد حقق هذا من خلال وضعه لهيكل نظرى اجتهد كل الاجتهاد فى تحقيقه عمليا . فما هى الخطوط الرئيسية لتفكيره النظرى ؟ ان أهم ما يميز الاطار النظرى الذى رسمه «مالينوفسكى» لنفسه ، هو القرب من التفسير المباشر للدوافع الفردية وتأكيد مغزاها السيكولوجى مع تدعيم كل من تفسير الدوافع والمغزى السيكولوجى بمعرفة عميقة حاذقة للتكوين الحضارى الذى يعيش فيه الفرد . وقد





استطاع «مالينوفسكى» أن يحقق هذا من خلال نظريتين له : أولاها نظريته في أن الانسان البدائي يسلك سلوكا عقلانيا ولا عقلانيا في الوقت نفسه ، شأنه شأن أى انسان متحضر . فهو يمتلك معرفة تجريبية عن الحياة لها قيمتها ، وهو يستخدم هذه المعرفة بطريقة عقلانية في مواجهة احتياجاته . ولكنه في الوقت نفسه يعتقد اعتقادا نه نظرة في فعالية الطقوس وفي ضرورة تأدية شعائر سحرية في مواقف معينة . فسلوك الانسان البدائي اذن ، هو مزيج من العقلانية واللاعقلانية ، وعلى الباحث المدقق أن يضع في اعتباره كلا من السلوكيين ان شاء أن يدرس واقع الانسان الشعبي . وهذا لا يتأتى الا من خلال استخدامه للمنهج الوظيفي وهنا وسع **مالينوفسكى** من هيكله النظرى ، فاضاف الى نظريته الأولى نظريته في الوظيفة . والوظيفة من وجهة نظره تنطوى على معان مختلفة طبقا لاختلاف مستويات التنظيم الاجتماعى ، فهناك وظيفة نظام سلوكى راسخ بعينه أو عادة من العادات في تأثيرهما على النظم والعادات الأخرى . فالعادة ( كما يقول ) ليست مستقلة في حد ذاتها ، وانما ترتبط ارتباطا عضويا بسائر عناصر الحضارة .

فالمنهج الوظيفي بهذا المعنى يتطلب البحث عن العلاقة الوثيقة بين النظم السلوكية المختلفة ، ويكون البحث عن هذه الحالة أبعد ما يكون عن مجرد دراسه اثنوجرافية ، أو مجرد تدوين لنظم السلوك والعادات المتماثلة ، وانما الوظيفة بهذا المعنى هى توضيح وتفسير لما سماه «مالينوفسكى» « بالحقائق الخفية » وهى أسس التنظيم الاجتماعى وعلاقة بعضها ببعض الآخر .

والوظيفة في المستوى الاجتماعى الثانى تعنى تحليل تأثير نظام سلوكى ما على بقاء علاقات بعينها وتحقيقها لنهايات محددة ، وفقا لتعريف أفراد مجتمع من المجتمعات لهذه العلاقات والنهايات .

واما الوظيفة في المستوى الاجتماعى الثالث فهى الدور الذى يلعبه نظام سلوكى ما فى خلق الترابط الاجتماعى ودوام طريقة من طرق الحياة أو الحضارة يكتسبها الشعب فى ظل تطور مكتسب كذلك .

فالوظيفة فى ضوء هذه المعانى الثلاثة تتطلب طريقة غائية للاقتراب من موضوع البحث كما أن معناها المتعدد يشير الى العناصر المتلاحمة فى نطاق التنظيم الجماعى الذى يعنى به الباحث الانثروبولوجى . واذا طبق الباحث المنهج الوظيفي على هذا

النحو ، فانه يكون بذلك قد درس كل نظام سلوكى على حده ونايره السيكلوجى على الفرد والجماعة ، كما يكون قد درس الترابط الوثيق بين الأنظمة مختلفة ونثرها فى البيئة الاجتماعية ، ثم أثر هذا كله فى التكوين الحضارى لشعب من شعوب - حقا ان الحضارة من وجهة نظر «مالينوفسكى» تنفصل نظريا عن النظم السلوكية وترسخة شعوب من الشعوب ، ذلك أن سلوك الانسان يسبق استعانه بالوسائل الحضارية . ولكنه مع ذلك حينما يستعين بها يتأقلم معها بيولوجيا ونفسيا حتى تصبح جزءا من كيانه كما يصبح هو جزءا من حضارته . فالباحث اذن يبدأ من العناصر الصغيرة فى المجتمع وينمو معها حتى يعيش مع الحياة الكلية ، نى مع الحضارة . والحضارة فى النهاية وحدة عضوية تضم أبعاد التنظيم الاجتماعى الثلاثة وهى المادة ، والملاءمة الجسدية والعقلية ، والمعتقدات .

وهكذا نرى كيف أن «مالينوفسكى» قد أولى فكرة الوظيفة اهتماما كبيرا بوصفها الطريقة التى يلبي بها نظام سلوكى مجسد الاحتياجات البيولوجية والاحتياجات الأخرى المتفرعة عنها . وفى النهاية وضع تصنيفه الشهير الذى له قيمته بالنسبة لدارس علم الاجتماع وهو التصنيف الذى يشير الى المتطلبات الأساسية والاستجابات الحضارية لها . ويتلخص هذا التصنيف على النحو التالى :

١ - الحاجة الى الآلة يدفع الجماعة الى صنعها واستخدامها والابقاء عليها فترة ثم تغييرها حتى تحل محلها آلة أخرى .

٢ - الحاجة الى تنظيم السلوك الفردى والجماعى وفقا لمواصفات الآلة ووفقا للعادات المتبعة .

٣ - الحاجة الى أن تحاط الجماعة الشعبية فى ظل أى نظام سلوكى بمعرفة عن التراث الجماعى .

٤ - الحاجة فى أن يكون الشخص المهيمن على النظام ممتلكا للقوة ووسائل تنفيذ هذا النظام .

١ - الاقتصاد

٢ - التنظيم الاجتماعى

٣ - التعليم

٤ - التنظيم السياسى

ومهما اختلف علماء الأنثروبولوجيا الاجتماعية بعد «مالينوفسكى» فى بعض وجهات نظره ، فمما لا شك فيه أنه قد ترك أثرا كبيرا فى دراسة الانسان والشعوب ، ومما لا شك فيه كذلك أنه قد عمق مفهوم الدراسة الميدانية ، فأصبح بذلك رائدا لا فى الدراسة الاجتماعية فحسب ، وانما فى الدراسات الفولكلورية كذلك . ولم يكن «مالينوفسكى» يصر ، على كل حال ، على اتباع منهجه ، فمهما يكن المنهج الذى يتبعه الباحث فى دراسته ، «فانه ينبغى أن يضيف شيئا الى مناهج البحث الذى سبقته ، وينبغى أن يكون دافعا للأبحاث الأخرى بعيدا عن حدودها السابقة عمقا أو اتساعا أو كليهما معا . وأخيرا ينبغى أن يحاول تقديم نتائجه بطريقة محددة على ألا تكون جافة جامدة » .

« دكتورة : نبيلة ابراهيم »





## عادات الزواج..

### فوزى العنتيل

أما المرحلة الأخيرة من مراحل الزواج فهي الزواج من خلال الحب المتبادل .

ويقول « وستر مارك » حين يتبع أصول الأفكار الأخلاقية وتطوراتها ، بأن المرأة في السلالات المتخلفة على العموم تعيش في حالة تعويل على غيرها . وهذه الكلمة في رأى الأستاذ العقاد هي خلاصة الفصل الذى سماه « خضوع الزوجات » .

ويقرر « ول ديوارنت » بأن الانتقال الى الأسرة الأبوية - الأسرة التى يحكمها الوالد - كانت ضربة قاضية على منزلة المرأة ، فقد باتت هى وأبنائها ، فى أوجه الحياة الهامة جميعا ، ملكا لأبيها أو لأخيها الأكبر ثم ملكا لزوجها .

ان خضوع المرأة بصفة عامة وقد كان موجودا فى مرحلة الصيد ، ثم ظل موجودا بصورة أخف - خلال الحقبة التى ساد فيها حق الأمومة فى الأسرة ازداد الآن صراحة وغلظة ، ففى النروسيا القديمة كان الوالد عند زواج ابنته

يقول « وستر مارك » صاحب كتاب « تاريخ الزواج الإنسانى » : ان الإنسان قد عاش دائما فيما يمكن أن يوصف بصورة واسعة بأنه حالة زواج .

ولقد تطور الزواج - كما يقرر الدارسون - خلال ثلاث مراحل عامة ، أسهمت كل مرحلة بنصيبها فيما نجده من تقاليد الزواج الحديثة .

**والزواج بالقوة أو بواسطة السبى** هو أول هذه المراحل الهامة . وقد تلاه الزواج عن طريق العقد أو الشراء ، وكان ذلك نتيجة طبيعية لازدياد القوة القبلية وتضامنها والذى أدى الى بلل الجهود المتزايدة للانتقام للنساء اللاتى يسرقن من الجماعة فكانت تشن الغارات ضد القبيلة التى تحتفظ بالمرأة الأسيرة .

ورغبة فى تجنب الحرب المدمرة كانت تقدم التعويضات ، ومن هنا نشأت فكرة اعداد التعويض سلفا ، أو بتعبير آخر : شراء العروس .



## موروثات الشعائر القديمة

ولا تزال هذه الوسيلة مستخدمة على هذا الوجه عند كثير من الشعوب البدائية . فأكثر أساليب الزواج شيوعا بين طوائف . . الفجر . . هي طريقة الخطف ثم طريقة الشراء وهي أكثر شيوعا من الأولى .

ويرى بعض العلماء أن الزواج بالسبي كان السبب في ظهور عادة الزواج من خارج العشيرة وما ترتب عليه من تحريم الزواج بالمحارم .

ولقد تركت طريقة السبي هذه آثارا كثيرة في حفلات الزواج عند مختلف الشعوب . من ذلك هذه الحرب التمثيلية التي تجرى بين أسرتي الزوجين عند بعض الشعوب ، والتي تستخدم فيها العصي وماشاكلها ، ومن ذلك اتخاذ العروس في حفل زفافها مظهرا من مظاهر القتال كأن تقف رافعة فوق رأسها سيفا أو جريدة خضراء تمثل السيف .

وعند اليونان قديما — كما هو الحال في بعض الممارسات الحديثة نجد أن العروس

يضربها ضربا رقيقا بسوط ثم يعطى السوط لزوجها ، والزوجات في « فيجي » يشترين الرجال كما يشاءون .

ولقد كان الزواج في بدايته صورة من صور القوانين التي تضبط الملكية . وجزءا من التنظيم الاجتماعي الذي يدير أمر العبيد .

إن بعض أوجه التطبيق في طريقة الزواج بالسبي كانت تشترط موافقة الأسرتين ، فالسبي — كما يقرر أحد الدارسين — يعتبر مجرد تهديد لزوج انعقاد . وفي بعضها كانت تعتبر المرأة المسبية أمة لسابها أو بمنزلة الأمة ، « فالسبي حينئذ مجرد وسيلة للاسترقاق أو ما هو في حكم الاسترقاق » وعلى هذا الأسلوب كانت تسير بعض قبائل العرب في الجاهلية .

وفي بعض المجتمعات لم تكن تستخدم طريقة السبي إلا في الحالات الاضطرارية . . وفي بعضها كانت تستخدم بصورة مطلقة . وهي موجودة بين البدو على أطراف وادي النيل .



من النحاس الأصفر أمام شهود قائلًا : هذه زوجتي ، ثم يتم الزواج عند بلوغها سنا مناسبة . وفي أمريكا الجنوبية بين عشائر « الباهاجان » يصبح الزواج مسألة بيع ومساومة . ونجد مثل ذلك عند الهنود الحمر ، ويتم الزواج بين سكان استراليا الأصليين عن طريق التبادل ، إذ ينبغي للزوج أن يدبر أمر تزويج أخته من أحد أفراد عائلته زوجته ، والا فعليه أن يهرب بها أو أن يختطفها .

**وهذا النظام تطور طبيعي لنظام الأسرة** الأبوية التي أشرنا إليه ، لأن الوالد يملك ابنته ، وفي وسعه أن يتصرف فيها بما يراه مناسباً لا يحدد حقه في هذا إلا حدود ضئيلة . وهذه السلطة التي كانت معروفة عند الرومان بالولاية الأبوية *Patria Potestas* ، والتي يقابلها ولاية الزوج *Manus* وتدخل للزوج حقوق التصرف جميعاً في الزوجة وما تملك . وما يزال العامة عندنا يكونون عن الزواج بألفاظ الاقتناء .

والرجل الصيني كان عندما ينظر إلى وجه عروسه لأول مرة بعد أن يزيج عن وجهها الخمار يقوم بمحضرم الأصدقاء الذين صحبوها إلى حجرة الزفاف بضربها ثلاث مرات على رأسها بمروحة تعبيراً عن سلطته المطلقة . وهذا التقليد يجعل الزواج غير قابل للانقضاء . والمساومات التي تتم حول « المهر » قد تكون أثراً من آثار نظام الشراء القديمة . وفي العصور الوسطى في أوروبا لم يكن الزواج الاحداثاً من حوادث الأعمال المالية .

على أنه ينبغي أن نستدرك - كما يقول أحد الدارسين - بأن هذا النوع لم يكن يحمل في طياته - عند كثير من الشعوب التي تتبع هذه الطريقة - ذلك المعنى المتبادر إلى الذهن من كلمة شراء . كما أن المرأة لا تعتبر ذلك أمراً مهيناً لها ، بل على العكس فإن من المهانة بالنسبة إليها أن تتزوج دون أن يدفع الرجل لها شيئاً من المال . وبالرغم من ذلك فإن هذا العمل كما ذكرنا قد اتخذ صفة الشراء الحقيقية عند بعض الشعوب ، وبخاصة تلك التي تأثر نظامها الاجتماعي بانتشار تجارة الرقيق بها .

من ذلك ما كان يجري في التبت الصينية من بيع الفتاة أكثر من مرة حتى بعد زواجها .

ومما يتصل بهذا النظام أو يستتبعه **الزواج في مقابل الهدية** ، ويظهر أن هذا النظام كان سائداً في كثير من المجتمعات البدائية ،

عندما يبلغ موكب زفافها بيت الزوج تصطنع التمتع عن دخول المنزل ، وكان على الزوج أن يمثل معها عملية الاختطاف ، وعليها أن تصرخ وتستغيث ، وأن تتظاهر أسرتها ومن في صحبتها بالدفاع عنها ، وبعد أن تتم هذه المعركة التمثيلية يحملها الزوج بين يديه ويدخل بها إلى المنزل . وشبيه بذلك ما كان يجري في هذه المناسبة عند الرومان .

وفي القرن الماضي كان من المألوف في القاهرة أن يسير أمام زفة العروس رجلان يتباريان بالسيف ، أو بالنابيت . ومما يتصل بذلك ما يصاحب حفلات الزواج عند بعض الشعوب من إطلاق الأميرة النارية وألعاب المصارعة بالعصى ونحوها ، وإرداف العروس خلف زوجها على جواد ، وتمثيل مطاردة العريس وضربه يوم زفافه بالأيدي أو العصي .

ومن تقاليد « البشمن » أن يقوم العريس أثناء الاحتفال بالزواج ويمسك بعروسه ، فيهجم عليه أهلها مشرعين أسلحتهم ، وعليه أن يثبت ويتلقى الضربات ، ويظل في الوقت نفسه متشبهاً بعروسه لا يتخلى عنها ، فإذا أفلح انصرفوا عنه ، والا أعيدت التجربة مرة أخرى .

بل أن **شرب العسل** نفسه يرمز إلى الفترة التي كان العريس يجد نفسه خلالها أنه من الضروري أن يختم بغنيمة حتى يدرك الملل أسرتها فتكف عن البحث عنه .

ولقد كان من المتبع في القاهرة أن يأتي أصدقاء العريس ويأخذونه في نزهة إلى الريف في صباح ليلة الزفاف حيث يقضون النهار كله ، وكان ذلك يعرف « بالهروبة » .

### « الزواج بطريقة الشراء »

ويسود هذا النوع كثيراً من الأصقاع ، وهو النظام الذي كان مألوفاً في الصين واليابان ، وكان شائعاً في الهند القديمة ، وعند اليهود . وكان يطلق على الثمن الذي يدفع لشراء الزوجة عند الساميين القدماء اسم « مهر » بضم الميم ، وقد عرف مثل هذا النوع في أمريكا الوسطى قبل عهد كولمبس وفي بيرو ، ولا تزال أمثلة منه في أوروبا اليوم . وجماعة « البولو » الذين يسكنون على ضفاف نهر الكونغو يحصل الواحد منهم على زوجته بطريق الشراء وكثيراً ما تخطب البنات في سن الطفولة بأن يضع الشاري في ذراع البنت بمجرد دفع ثمنها سواراً



فعدد العشائر الأسترالية والأمريكية لا يتم الزواج إلا بوليمة تقيمها عشيرة الزوج وتقدم فيها الهدايا إلى عشيرة الزوجة والعشائر المرتبطة بها .

**وعند الحثيين والبابليين** كانت « الخطبة » تصبح عادة هدية من العريس ، وكانت تعاد إليه عند ما تغير الفتاة رأيها في الزوج . كذلك فإن الزواج كان يصحبه عادة هدية رمزية من العريس إلى عائلة العروس . وكانت العروس تأخذ صداقا من والدها يصبح ملكا لزوجها بعد وفاتها في بيته .

وفي أوروبا في العصور الوسطى كانت أسرة الزوجة تقدم الهدايا للزوج وتخصص لها بئنة « من الثياب والآنية والأثاث والممتلكات في بعض الأحيان » وكان العريس يقدم أيضا - هدايا لوالدي فتاته ، ويعطيها هدية الصباح « النقطة » ويضمن لها حق بانثته في مزرعته .

**وفكرة تقديم الآباء** هدايا لبناتهم غرضه تيسير الزواج لهن ، حتى ظهر نظام المهر تدفعه العروس لخطيبها ، وهكذا حصل شراء والد العروس لزوج ابنته محل شراء الخطيب لزوجته. أو نقول أن النوعين من الشراء يسيان جنباً إلى جنب .

وقد ترك هذا النظام أعنى « الهدايا » رواسته في المجتمعات الحديثة فلقد أصبح مألوفاً إرسال الهدايا إلى العروس ، وكذلك تبادلها .

ولقد لاحظ أحد الدارسين أن بعض أنواع الهدايا المتبادلة في الأمم المتحضرة هي نفس أنواعها التي كان يتبادلها البدائيون .

فقد جرت العادة - « كما يقول » - في بعض بلاد مصر وفي أمم أخرى أن يقدم الخطيب إلى أهل خطيبته هدية من صيد البحر - ويسمونها القاهريون النفقة - وهذا هو نفس النوع الذي جرت العادة بتبادلته كهدايا عند كثير من العشائر البدائية التي تعيش على الصيد البحري .

- ٢ -

### « خاتم الخطوبة »

قبل أن نتحدث عن الخطوبة ودلالاتها ، نود أن نعقب بأنه في سائر مظاهر أنزواج أو في





كثير منها مثل تقديم هدية من المال أو الطعام أو غيرها من المظاهر الشعائرية كالتقاء الأيدي - ووضع العروس يدها في يد الزوج كناية عن أنها قد أصبحت في ذمته ، والذي يعتبر رمزا موروثا من الأزمنة القديمة حين كانت العروس تباع فعلا . وكذلك شرب العروس وزوجها من قدح واحد ، وما يشبه ذلك يمكن القول بأن النقطة الأساسية والهامة في هذه المراسم هي أن شيئا ما قد تم ، جرى إعطاؤه أو اقتسامه أمام الشهود بحيث يصبح علامة أو تمثيلا لعلاقة جديدة بين جماعتين .

أما فيما يتصل بعادة الخطوبة فهي عادة قديمة جدا ، فمع تطور الحياة القبلية ، وتنظيم المجتمعات التي تلت مرحلة الزواج عن طريق السبي ، فقد اتخذ الزواج كما رأينا مكانه معتمدا على أسس أخرى . ولم تكن معروفة - بالطبع - تلك الخطوبة الرومانسية أو الحب الذي يسبق الزواج ، لأن الزواج لم يكن ينشأ عن اختيار شخصي ، وإنما كان بمثابة مصالح يتم تدبيرها بين الأسرتين . مما أدى في بعض الحالات إلى عقد الخطوبة بين الولد والبنات في فترة طفولتهما ، بل وحتى قبل مولدهما . وماتزال عادة تزويج الأطفال في سن الثالثة أو الرابعة معروفة في مناطق مختلفة من العالم . ولو أن الزواج في مثل هذه الحالات لا يبدو أن يكون « شعائري » فإنه على أي حال يقيم ارتباطا قويا إلى أن يعين وقت البلوغ حيث يبدأ الزوجان حياتهما المشتركة .

**وابرام عقد الخطوبة بالخاتم أو برمز آخر**  
إنما هو شيء يستخدم منذ زمن بعيد ، ومن المحتمل أنه قد جاء من عادة قديمة جدا وهي استخدام الخاتم كتعهد في أي اتفاق هام أو مقدس .

وفي سفر التكوين نجد فرعون يقول لـيوسف « انظر . قد جعلتك على كل أرض مصر ، وخلع فرعون خاتمه من يده وجعله في يد يوسف » .

ولقد كانت « الخطبة » في وقت ما عبارة عن تبادل عهود أو موافيق ، كما نجدها في قراءة الفاتحة في عاداتنا الشعبية في هذه المناسبة ، ميثاقا ، والكلمة الانجليزية (Weddian) إنما وكان العرس نفسه - في أوروبا العصور الوسطى - هي مشتقة من اللفظ الانجلوسكسوني ومعناه الوعد .

ولقد كانت هنالك عادة قديمة وهي تحطيم قطعة من الذهب أو الفضة لتوثيق عقد الزواج يحتفظ الرجل بنصفها ، وتحتفظ المرأة بالنصف الآخر .

وهذه الممارسة سابقة لممارسة تبادل الخواتم . كما أنها تمت بسبب قريب لاستخدام المعادن الثمينة في هذا الغرض .

وفي أيرلندا قديما كانت العادة تقضى بأن يقدم الرجل للمرأة التي يريد الزواج منها «سوارا» منسوجا من الشعر الأدمى ، وكان تقبلها لهذه الهدية يعد رمزا لقبولها ذلك الرجل وارتباطها به مدى الحياة .

كما أن استخدام جدائل الشعر المعقوصة في قلائد على شكل حلقات غالبا ما كان عادة متبعة حتى الأزمنة الحديثة .

ونجد في السوار ، كما هو الحال بالنسبة للخاتم ، نجد أن الحلقة ، أو الرابطة ترمز إلى الاتحاد الذي لا ينقسم ولا ينتهي . وعلى الرغم من عدم وجود تاريخ محدد لأصل **خاتم الزواج** ، فمن المعتقد أنه قد تطور عن خاتم الخطوبة الأكثر قدما منه . وأقدم التسجيلات لخاتم الزواج تظهر في الأدب الفرعوني ، والفكرة متسقة مع العقائد المصرية القديمة في أن الحلقة تمثل الأبدية . أما خاتم الزواج العبري القديم فيبدو أنه كان دلالة رمزية أو شعائرية لأنه كان في الغالب كبير الحجم بحيث لا يناسب استخدامه كحلية للأصبع ، يعكس الشكل المسيحي والذي كان في العادة من الذهب وخاليا من الحلية .

ويعود استخدام خاتم الزواج عند المسيحيين إلى عام ٨٦٠ . ويقال بأنه عند إبرام عقد الزواج فإن خاتمين يحملان اسمي العروسين كانا يمرران بين الضيوف لفحصهما .

**والخاتم بصفة عامة يعد من الأشياء المحظورة عند الشعوب البدائية والتي ترتبط بممارسات خاصة نظرا للاعتقاد في قوتها السحرية .**

ففي بعض المناطق يحرس الناس على نزع جميع الخواتم من الميت ، لأن الروح - كما يقولون - تنحبس وتفقد راحتها الأبدية ، فالخاتم عندهم قيد من قيود الروح . ومن ناحية أخرى فإنه بالنسبة للأحياء يمنع دخول الأرواح الشريرة ، ومن أجل ذلك يستخدم كتمائم ضد



عصر « اليزابيث » في انجلترا كان خاتم الزواج يلبس في الاصبع السبابة كما يظهر في صور سيدات ذلك العصر .

- ٣ -

### « خمار الزفاف »

من بين العادات التي ترتبط بالعروس ، خمار الزفاف ، وله دون غيره من ملابسها دلالة رمزية خاصة ، وما يزال من أكثر ملامح ثيابها ذيوغا في مراسم الزواج .

ونقاب العروس بصفة عامة هو تعديل موروث من الوقت الذي كانت تغطي فيه من الرأس الى القدم . وربما كان الغرض منه قديما هو حماية المرأة من الحسد واخفافها عن الاعيون المتطلعة .

وهناك أسباب كثيرة في تفسير هذه العادة القديمة الدائعة ، ويقال ان خمار الزفاف نشأ في القديم كرمز لخضوع العروس لزوجها ، وما يؤكد هذا الرأي مشابهة هذه العادة لعادة اخرى معروفة في النظم الكنسية وأعنى بها « الخمار » الذي ترتديه الراهبات والذي يرمز الى الخضوع للسلطة المطلقة للنظام الديني ، ويوضح هذا التشابه ما يقال في وصف الراهبات بأنهن عرائس المسيح ، وأنهن في خدمة الرب ، وواضح جدا أن الخمار هنا رمز لخضوع دون جدال .

والاشارة الى الراهبات بأنهن عرائس المسيح تذكرنا بالمعتقدات القديمة عن الزوجة المقدسة أو الزوجة الالهية التي يمكن أن تتصل بالاله بالمعنى الحقيقي للكلمة ، وكان مثل هذا الاعتقاد معروفا في مصر القديمة حيث كان يعتقد بأن فرعون ابن الله . وقد انتشرت أفكار من هذا القبيل في العصور الاولى من المسيحية ، وجرى الحديث عن نساء نذرن أنفسهن للمسيح ووهبن له الجسم والروح معا ، وعزفن عن متع الحياة البشرية لأنهن ارتبطن مع المسيح بهذا الزواج الروحي .

**تاج العروس :** وهناك عادات وشعائر مختلفة ترتبط بالزفاف ومنها تتويج العروس أو وضع الاكليل على رأسها ، وعند اليونان قديما كانت العروس ترتدي خمارا من النسيج الرقيق فوق رأسها المتوج بالزهور ، وكان الرجل يرتدي لمثل هذه المناسبة رداء أبيض ويتوج رأسه باكليل من القار .

انشيطين والساحرات والأشباح ، واذن فان المرأة في حالة الوضع مثلا لا ينبغي أن تقلع خاتم الزواج بأى حال حتى لا تتمكن الأرواح أو الساحرات من الحاق الأذى بها .

وعلى هذا فان عادة لبس الخواتم في الأصابع يمكن أن تعزى الى الاعتقاد في فاعليتها على نحو ما ذكرنا .

ومهما يكن من أمر ، فقد عرفت أنواع كثيرة لخاتم الزواج صنعت من المعادن المختلفة بل ومن الخشب والجلد والغاب أحيانا .

**وقد استخدم الذهب في البداية لارتباطه بفكرة « النقاء »** كما أن قيمته كانت تشير اليه كرمز للثروة التي جلبها الزوج .

والى جانب رمز الاتحاد والأبدية المرتبط بخاتم الزواج فانه يعتقد بأن هذه الحلقة التي توضع في الاصبع قد تطورت عن القيود الدائرية أو الاساور التي كانت تكبل بها الاسيرات في الأزمنة البدائية . وبهذا يكون أثرا رمزيا - ولو أنه لاشعوري - لحالة الخضوع والعبودية القديمة . ويرمز تبادل خاتمي الزواج أيضا الى فقدان الحرية فهو قيد بالنسبة للرجل ، وخضوع بالنسبة للمرأة .

وهذه الارتباطات بالعبودية والدونية اثبتت بصورة جزئية من لغة شعائر الزواج المسيحية بتأكيدا للاتحاد الروحي الدائم بما يدل على التخلي عن الحرية كما يقول أحد المدرسين .

**الاصبع الخاص بالخاتم :** وهناك دليل آخر على مفهوم العبودية التي يتضمنها استخدام خاتم الزواج تبدي في وضعه في اليد اليسرى ، فمنذ الأزمنة المبكرة واليد اليمنى ترمز الى القوة والسلطة بينما ترمز اليسرى الى الخضوع .

أما « البنصر » وهو الاصبع الذي يلبس فيه الخاتم فقد كانت له في يوم من الأيام دلالة خاصة حين كان يعتقد قديما بأن يمرقا أو غضبا معيننا يتصل مباشرة بمستودع العاطفة أى القلب . وان كان ذلك ليس صحيحا من الناحية التشريحية . ومن الحجج النفعية أن البنصر يمثل اختصارا منطقيا بتوسطه ، ولانه أقل استخداما بالنسبة لبقية الأصابع بالإضافة الى أن اليد اليسرى أقل استعمالا من اليمنى .

ومهما يكن من أمر فان معظم أصابع اليدين كليهما قد استخدمت في لبس الخواتم ، وخلال



وقد تكون عادة تتويج العروس عادة ملكية استحدثت في الشرق القديم تشبيها للعروس بالملكة كما تدل على ذلك الإشارة التي ترد في « نشيد الانشاء » . وان كان لا يمكن الجزم بذلك ، ولكن الثابت كما يقول الدكتور فؤاد حسنين : ان هذه العادة قديمة جدا عرفها العالم القديم وبخاصة بان ازدهار الحضارة اليونانية حيث استخدم الاكليل أو التاج كوسيلة من وسائل الزينة عند زفاف العروس . ولقد جرت محاولات لتحريم هذا التقليد ولكنها لم تدم طويلا ، بدليل هذه النصوص التي ترجع الى القرن الرابع الميلادي والتي تجمع على استخدام التاج أو الاكليل في حفلات الزفاف الكنسية كرمز للفوز أو النصر .

**ونجد أن لفظة « كليلا » السريانية التي تعنى التاج مستخدمة في الكنيسة القبطية للتعبير عن كل ما يتصل بطقوس الزواج الدينية.**

وقد رجح الدكتور « فؤاد حسنين » أن التاج أو الاكليل قد انتقل الى المسلمين في مصر في القرن الخامس عشر - ان لم يكن أبعد - وذلك لانه يذكر في بعض كتب السير الشعبية أمثال سيرة الظاهر بيبرس . وفي القرن الثامن عشر نجد معجما لغويا عظيما يسمى « تاج العروس » .

وعن الشرق انتقلت هذه العادة الى الغرب فقد جاء في رسالة البابا « نيكولس الأول » أرسلها في عام ٨٦٦ الى مسيحي بلغاريا ردا على فتوى طلبت منه خاصة باستخدام التاج في الطقوس فكان جوابه ايجابيا .

#### **وصيقات العروس :**

ويرى الدارسون ان نشأة هذه العادة التي تحمل معنى التظاهر بالمقاومة موروثة من الأزمنة القديمة التي كان الزواج يتم فيها عن طريق السبق أو الفترة التي تلت هذه الحقبة ، وعلى هذا فمن الممكن اعتبار وصيقات العروس تطورا أو بديلا لحراس العروس الذين كانوا يكلفون بحمايتها من المصير الذي كان يتهددها على أن بعض الدارسين يرى أن هذه العادة قد تطورت عن العادة الرومانية القديمة التي كانت تقضى باحضار عشرة شهود - من أصدقاء عائلة العروس في الغالب - في مراسم الزواج . وان كان هذا الافتراض يهمل كلية ما تحمله هذه العادة انشاعة لدى جميع الشعوب تقريبا سواء كان هنالك تأثير للتراث الروماني أم لم يكن ، كما





انه لا يضع في الاعتبار المحاولات التي تقوم بها العروس في صورة محاكاة للتملص من اتمام الطقوس .

ومن مراسم الزواج الليبية أن العريس يجد عند وصوله الى المنزل خمس نساء في انتظاره بالشموع المضيئة على جانبي باب حجرة الزفاف .

ومما يتصل بما سبق عادة قل انتشارها وهي عادة قص شعر العروس وكانت عادة قديمة ذائعة ، ويرجع أنها كانت مرتبطة بفكرة حرمان المرأة المتزوجة حديثا من موطن السحر والجاذبية الرئيسية حتى لا تشير الرجال الآخرين ، كذلك يرمز قص الشعر الى فكرة خضوع العروس السابقة ، كما أننا نجد أيضا متمثلة في مثال اتراهبات والذي يمثل الخضوع للرب . ولعل مما يؤكد ذلك أننا نجد رمزا شبيها بذلك بالنسبة للرهبان سواء في حلق الشعر كلية أو في حلق قمة الرأس .

وفي الازمنة الحديثة فان تغطية الرأس بالحمار تحقق الغرض المنشود دون التضحية بسحر المرأة .

وفي مصر القديمة كانت العادة هي ربط شعر العروس في نهاية مراسم الزواج ، وهي عادة كانت منتشرة في بريطانيا قديما . ومما يتصل بهذه العادة ما نجده مرعيا في الريف المصري وفي بعض الاقطار العربية من تغيير أسلوب تصفيف شعر المرأة بعد الزواج تميزا لها عن العذراء ، بمقصوفة « تتدل على جانبي الوجه وذلك بقص الشعر فوق الجبهة » .

**زهور الزواج:** ونجد أنه من أقدم الازمنة فان العروس كانت تحمل زهر البرتقال ، وهناك كثير من الاساطير التي تدور حول هذه الزهرة وثمرها، وما كانت شجرة البرتقال تزهر وتثمر في انسجام وفي جميع الفصول فان المماثلة في الاثمار واضحة ، ثم لم تلبث هذه الأزهار أن أصبحت ترمز الى الحظ السعيد والرفاهية وهما شيئان كانا مرادفين للخصب في الماضي البعيد . ويقال ان عادة استخدام زهور البرتقال في الزفاف قد حملها الصليبيون الى أوروبا من الشرق ، وكانت العادة قبا هي استخدام أغصان النوار على شكل تاج على خمار الزفاف وهي ممارسة أصلها شرقي .

وقد فسر «سبنسر» و «ملتون» البرتقالة بأنها

هي « التفاحة الذهبية » التي أهدتها جونو لجوبيتر في يوم زفافهما .

كذلك نجد أن « زنبق الوادي » والورود قد أصبحت زهورا مفضلة في الزفاف لرقتها وعبرها . هنالك أيضا زهرة «الآس» وكانت أثيرة لدى القدماء لقدرة مقاومتها للذبول ، وكانت تعتبر زهرة الآلهة وكانت تستخدم دليلا على دوام الواجب والمحبة . وما تزال أغصان هذه الزهرة أثيرة في حفلات الزفاف العراقية .

ان التعليل المعروف لنثر أزهور هو أنها بديلة من العادة القديمة وهي العراك الذي كان يدور حول الحصول على ربطة ساق العروس ، فانتقل التفاسل الى الحصول على باقة الزهور فالعذراء المحظوظة هي التي تظهر بها لتكون أول من يتزوج .

**النثار :** كان العرب في الجاهلية ينثرون في وليمة الزواج على الحاضرين « نثارا » كان في الغالب من التمر ، وعند كثير من الشعوب كان يجري نثر الحبوب والارز خاصة ، وهي عادة موغلة في القدم وشديدة الانتشار .

وبالنظر الى اثرات **فان الارز** يرمز الى الخصب والانتاج ، واستخدامه يحمل معنى التمني . وقد استخدمت الشعوب التي لم يكن الارز متوفرا لديها الحبوب الاخرى للغرض نفسه . ففي قرى النوبة نجد ذرة «الفشار» والبلح الذي يهدى الى المدعوين مع تقيل النقود . وفي القرى التركمانية في العراق الحلوى والنقود . وقد اعتاد الاغريق قديما أن ينثروا الدقيق والحلوى على العروسين تعبيرا عن تمنى توفر كل ما هو طيب وحلو مرغوب . وعند مسلمي الحبشة يراق على رأسيهما خليط من الزبد وعسل النحل ، وفي مصر ينثر الملح . أو النقود ونثر القطع الذهبية والفضية تطور لهذه العادات القديمة . وفي شمال انجلترا كانت تفتت كعكة الزفاف على رأس العروس .

وقد استخدمت **الفواكه** أيضا واستخدم «النقل» وخاصة في بلدان البحر المتوسط كرمز للثمار ، ففي اليونان قديما كان ينثر على العروس عند دخولها بيت الزوجية النقل والتين . وربما كانت جميع هذه الممارسات تعبيرا رمزيا عن استقبال العروس الى مجتمع جديد .

ونثر الارز وما يشبهه مصدره الرغبة في تهديّة الأرواح الشريرة ومنعها من الاضرار بالعروسين ، اعتقادا من البدايين بأنها تكون حاضرة دائما أثناء الزفاف ولذلك كان يقدم الطعام لارضائها .





الأكل .. ونجد مثل هذه الممارسة في القرى  
البولندية .

### - ٤ - معتقدات وممارسات رمزية

هنالك كثير من المعتقدات الخرافية التي ترتبط  
بالزفاف وتتصل بجميع الشعوب ونجدها في  
جميع الثقافات ، بعضها يتصل بالتناول والتشاؤم  
وبعضها يتمثل في رموز مختلفة ما تزال تجد مكانها  
في مراسم الزواج الحديثة .

فبعض الشعوب تعتقد أن الزواج يصبح سعيدا  
إذا تم يوم الأربعاء ، وغير سعيد إذا تم يوم الجمعة  
أو يوم السبت

وعند الشعوب العربية نجد إشارات ليلة الجمعة  
أو ليلة الاثنين باعتبارهما أياما مباركة .

وكان الاغريق يؤثرون شهر يناير كموسم  
للزواج ، وكانت تقدم الأضحيات في صباح يوم  
الزفاف إلى « زيوس » وهيرا ، وتراق الحمر .

هنالك أيضا بعض المعتقدات الشعبية التي  
ترتبط بالماء ، ففضلا عن « الحمام » الذي كان يتلو  
احتفالات القران عند الاغريق والذي كان ينبغي

على أن بعض الشعوب البدائية تعتقد أن الأرز  
يقوم بدور استمالة روح العريس لتبقى مع  
العروس ويمنعها من الهروب والطيان . وما يزال  
تناول الأرز في اثناء مشترك يتضمن مثل هذا المعنى  
لدى بعض الشعوب لأنه يرمز للمصداقة والتقارب  
والمسالة .

وتناول الطعام المشترك يمثل في بعض البلدان  
جانبا من مراسم الزواج . وتتضمن شعائر الزواج  
التقليدية في اليابان أن يشرب العروسان معا ..  
وعندما تتم الطقوس يتبادلان الأقداح تسع مرات .

وكانت الزوجة الرومانية عندما تزف إلى زوجها  
تشارك معه في أكل كعكة مصنوعة من خالص  
الدقيق ، وكانت هذه الشعيرة هي التي ينعقد  
بمقتضاها هذا الرباط المقدس .. وفي القرى  
الليبية تتبادل العروس ملقعة مليئة بالحلوى مع  
جميع أفراد عائلة زوجها قد أعدت لهذه المناسبة  
وتحمل معنى المودة والصفاء الذي يرجى أن يكون  
بين الطرفين في المستقبل ..

وعند الفجر يقوم رئيس الجماعة بكسر رغيف  
الحب إلى قطعتين يضع داخل كل منها حفنة صغيرة  
من الملح ويقدم أحدهما إلى العريس والأخرى إلى  
العروس ، ثم يتبادل العروسان القطعتين قبل

أن يكون في جدول أو نهر بعينه يذهب اليه العريس ، وتذهب العروس كذلك ويجلب اليهما بعض هذا الماء المقدس ، والذي نجد مشابها له الى حد ما في تقاليد شعوب أخرى ، ففي مصر في القرن الماضي كانت « زفة الحمام » شيئا مألوفاً ، وكانت العروس تذهب برفقة صديقاتها الى الحمام في اليوم الذي يسبق ليلة الدخلة ، وكان الذهاب الى الحمام يتكرر في يوم الأربعاء . وهو بعينه ما تفعله الفتاة الليبية من الذهاب الى أحد الحمامات العامة فتتنفق طيلة فترة الصباح فيه . والفرق هو في تحديد اليوم . . . ففي ليبيا يكون يوم الاثنين هو يوم الاستحمام للعروس حين يكون يوم الخميس هو يوم الزفاف .

ونجد ممارسات أخرى تتصل بالماء ، فهو في العادات الليبية السالفة رمز للسلام ، فالعروس ينبغي أن تدخل حجرة الزوجية تحمل أشياء بعينها من بينها جرة مملوءة بالماء . والعريس عندما يبلغ باب الحجرة تناوله إحدى وصيفات العروس جرة مليئة بالماء جاءت بها العروس معها فيحطمها . . ومن تقاليد الزواج في القرى العراقية أن توضع على مدخل الدار قدر أو إناء كبير مليء بالماء ترفسه العروس برجلها وتدخل الدار ، وتتكرر العملية في اليوم السابع ، فتذهب مع جماع من النسوة

فتملاً جرتها من مصدر للماء وتحضرها لتسكب ماءها على عتبة البيت تأكيداً للبركة والحظ ، والعريس أيضاً يسكب الماء عند خروجه من مخدع الزوجية من ابريق وضع لهذا الغرض . .

وتحطيم الأطباق والأواني الزجاجية والبيض وغير ذلك شيء مألوف في شعائر الزواج . ويعتقد أن منشأ هذه العادة يمكن أن يرد الى بواعث منها أنه يؤدي الى طرد الأرواح الشريرة ، وبعض الشعوب البدائية تعتبره نوعاً من الممارسة السحرية تجعل الحمل بالأطفال سهلاً . ويقال ان تحطيم الزجاج أو الأدوات المماثلة أحياناً يمثل فقدان العروس لبكارتها وما يتصل بذلك .

هنالك أيضاً أشياء تتصل بالشرب بالعروسين أو بالمناسبة مثل قرص العروس أو وكزها ، أو العكس بأن تقوم العروس كما هي العادة في العراق بصفع غير المتزوجات على الرأس أو الخد لتجلب لهن الحظ السعيد ، وقد سبقت الإشارة الى شيء من هذا عند الحديث عن باقة زهر العروس . ومن أنواع التيمن أيضاً ما يتصل بالأحذية ففي القرى البولندية مثلاً تضع الفتيات عشية الزفاف فردة من الحذاء في صف واحد يمتد حتى باب غرفة الزوجية وتعتقد الفتاة التي تجد حذاءها في وضع





صحيح على يمين الساب أنها ستكون أول من يتزوج ..

ومن الأشياء الشائعة في مراسم الزواج **القاء الأحذية** والأخفاف على الزوجين ، وهذه الممارسة يمكن أن تكون تمثيلا للمعركة بين أسرة العروس ورجال القبيلة وبين جماعة العريس الذي يحملونها بعيدا .. كذلك فإن الحذاء منذ الأزمنة القديمة معترف به كرمز للسلطة نجد ذلك في الأساطير اليونانية ، كما أن الآشوريين والعبرانيين كانوا يقدمون خفا عند اتمام الصفقات رمزا لحسن النية ودلالة على تحويل البضاعة ، وكان المصريون القدماء يتبادلون الأخفاف للدلالة على انتقال الممتلكات أو للدلالة على مصادقة السلطة .. ولقد كانت العادة في بريطانيا قديما أن يقدم الأب لزوج ابنته الجديد أحد أحذيتها دليلا عن انتقال السلطة اليه ..

وهناك أيضا أشياء كثيرة ترتبط بعادات الزواج ليس من اليسير تفصيلها جميعا وبخاصة مايتصل برموز العادات والممارسات القديمة والتي مايزال كثير منها باقيا في عادات الزواج الحديثة. ومن ذلك المفتاح ، والقضبان أو العصي ، والسيوف والتي تكاد أن تلتقى في دلالتها . فمن العادات اللبية التي أشرنا إليها أن العروس تجلس أمام المنزل ابريقا من الماء ، ومفتاحا أصم وببضة ترمز الى الحياة والوثام . وأن المفتاح تعبير عن الرغبة في انجاب مولود ذكر ، وفي القرى البولندية يحمل أصدقاء العريس قضباناً أو عصيا مزينة

بالزهور رمزا للخصوبة ، وقد أشرنا إلى السيوف التي ترمز الى مثل هذه المعاني .. على أن السيوف يحتل في شعائر الزواج مكانا هاما ويحمل دلالات مختلفة ، فقد يحمل معنى التهديد للعروس من الخيانة أو للعريس أيضا باعتبار السيوف تأكيدا لقدسية العهد الذي يربط بينهما ، ووضع المرأة يدها على السيوف في شعائر الزواج كان عملية اعداد لها لتتولى مسئولية الحفاظ على استمرار الأسرة ..

ومن الممارسات المتصلة بالسيوف في هذه الشعائر عادة مد السيوف عبر المدخل للحيلولة دون دخول العروس ، وكان يسمى «سيوف الزواج» وغرضه تذكير الزوجة بعقوبة عدم الإخلاص . ولقد كان السيوف أيضا - وما يزال في بعض البلاد - يغرز في شجرة أو عمود ، أو سقف أثناء اتمام شعائر الزواج ، بغرض اختبار حظ الزواج بمدى عمق الأثر الذي يتركه السيوف ..

ومن العادات المرتبطة بالسيوف في هذه المناسبة رقصات السيوف المشهورة . وذلك يذكرنا بكثير من الرقصات الطقوسية المرتبطة بالزواج والتي ماتزال مرعية في بعض البلدان مثل رقص «الحلقة» الموغل في القدم ، والذي يمكن أن نراه في القرى التشيكية وتقوم به النساء متشابكات أيديهن في حلقة تدور حول المنزل أمام الأبواب وخلف النوافذ والذي يستمر ساعات طويلة من الليل ..

« فوزى العنتيل »

# الفولكلور وثقافته المجتمعية

دكتور احمد مرسى

- ٢ -

حتى وصلا الى خباء اعرابي وأمه ، فى الصحراء ،  
وان الاعرابي لم يكن يملك غير ناقة وحيدة نحرها  
احتفاء بضيفيه اللذين لم يكن يعرفهما . ودمضى  
الحكاية لتصور ما أحسه الملك ووزيره تجاه  
الاعرابي من اعجاب به لكرمه ، نقرر الملك ان  
يترك له صرة من مال ، ثم يرحل مع وزيره ،  
ولكن أم الاعرابي تجد النقود ، فتعطيها لابنها  
وتطلب منه أن يلحق ضيوفه ليعطيهم ما نسوه ،  
ولكن الملك يخبر الاعرابي أنه تركها له عن عمد ،  
فلا يقبل الاعرابي جزاء على كرمه . ويختار الملك  
ماذا يفعل ثم يهتدى الى أن يطلب من الاعرابي ان  
يأتيه فى المسجد فى أى يوم من ايام الجمعة اذا  
ما احتاج الى شئ . ويشكره الاعرابي ، ويعود  
الى خيمته ليقاسى شظف العيش مع أمه ، حتى  
يتذكر ما قاله له الملك ، فيرحل اليه ، ليصلي  
معه فى المسجد ، ويطلب منه شيئا يقيم أوده .  
ولكنه عندما يصل الى المسجد ويقف خلف الملك  
وجده يرفع يده الى الله قائلا : « يارب » فيقرر  
ألا يطلب من الملك شيئا ، فإله أكبر من كل  
الملوك ، وها هو الملك نفسه يطلب من الله سبحانه  
وتعالى ويعود الى خيمته ليجد أمه قد نقلتها من  
مكانها ، لأن الريح قذفت بها بعيدا عن المكان

يتابع الكاتب فى هذا المقال دراسته التى  
بدأها فى العدد السابق عن « الفولكلور وثقافة  
المجتمع » ليستكمل تحليله للآطار الثقافى لمجتمعنا  
من خلال مآثوراته الشعبية الحية ، فقد تبين فى  
الجزء الاول من دراسته مدى تأثير الآطار الثقافى  
للمجتمع على الافراد ، ومدى ما يقوم به من وضع  
اسس السلوك والعلاقات المختلفة ، وتدريب  
الافراد على الاستجابة لما يفرضه المجتمع عليهم .  
لا شك أنه من المقرر أن ثقافة المجتمع تخلق  
خوافز معينة للسلوك المرغوب فيه ، فالسلوك  
الذى يحبه المجتمع يجب أن يكافأ بشكل أو  
بآخر ، والا فان الامور سوف تختلط على الفرد ،  
ولا يستطيع المجتمع حينئذ أن يقوم بدوره الذى  
يضطلع به فى تنظيم السلوك .

والحكايات الشعبية مليئة بنماذج من الابطال  
والاشخاص الذين ينالون كل شئ مكافأة لهم على  
سلوكهم الطيب ، وأخلاقهم الحميدة ، أو جزاء لهم  
على مآلوفه من مشقة فى حياتهم وما تحملوه من  
مصاعب فى صبر وجلد ، فهم يؤمنون بأن  
« الصبر مفتاح الفرج » وأن « كل عقدة لها عند  
الكريم حلال » ، فالحكاية التى تروى ان الملك  
والوزير خرجا ذات يوم يتفقدان أحوال الرعية فسارا



الذى كانت فيه قبل ذلك • وعندما يحاول  
الاعرابى أن ينصب الحيمة مرة ثانية يعثر على كنز  
مدفون فى الرمال ، وتتغير حاله ويتبدل فقره غنى  
وبؤسه نعيما • ويتذكر الملك هذا الاعرابى ،  
فيرغب فى معرفة أحواله ولماذا لم يأت اليه كما قال  
له ، فيذهب مرة أخرى مع وزيره الى الاعرابى  
الذى يكرمهما كرما شديدا ويحكى لهما قصته ،  
ويطمع الوزير فى رواية - والملك فى رواية أخرى -  
فى مال الاعرابى فيفترح على الملك أن يلقى عليه  
عدة اسئلة على شكل « فوازير » فإذا تمكن من  
الاجابة عليها تركوه وإذا أخطأ قتلوه ، وينجح  
الاعرابى فى معرفة الاجابات الصحيحة ، فيحصل  
على مكان الوزير مكافاة له على كرمه وحسن  
خلقه •

ويؤثر الاطار الثقافى الذى يشترك فيه افراد  
المجتمع جميعا ، فى اصفاء الروح الجماعية التى  
تنشأ عن التعاون بين الافراد على المجتمع ، ومن  
ثم يتمكنون من أن يعيشوا معا ، وأن يعملوا معا  
متكاتفين ويبدو ذلك واضحا فى أغاني العمل  
الجماعية التى تتمثل فى أغاني الصيادين والعمال  
وفى اغاني الفتيات اثناء جمع القطن، وهى الاغاني  
الشائعة فى مصر كلها ، فعلى ضربات المجاديف  
يغنى الصيادون :

قائد مجموعة العمال :

x كل ما انسى وانام

المجموعة :

- رن الفوش يصحبنى (١)

x وانا كل ما انسى وانام

- رن الفوش يصحبنى

x وقصدنا باب مولانا

- كريم يارب ما تنسانا

x وقصدنا باب مولانا

- كريم يارب ما تنسانا

وعلى ذلك تنتقل روح الثقافة ومضمونها من  
فرد الى فرد ، ومن جيل الى جيل عن طريق  
ما تهيئه من أساليب التعبير التى يحملها الافراد  
ويؤثرون بها فى بعضهم البعض فى مجالات  
العمل واللهو ، وغيرها من المجالات التى تتاح  
فيها الفرصة للاحتكاك الشخصى بين الافراد •

(١) الفوش : الاساور الذهبية .



فانها تتفق مع الفروق الطبقيّة التي يضعها المجتمع لتحديد العلاقات بين طبقاته المختلفة فكما أن « الميه ما تطلعش في العسالي » ، و « العين ما تعلقش على الحاجب » فان من لا يملك المال ، ليس من حقه أن « يخطب الحلوين » ، ذلك أنهن من حق الذي يستطيع أن يقدرهن حقهن .

ولا تقتصر التأثيرات الخاصة على ذلك فحسب فان تقدير المجتمع للذكر يختلف عن تقديره للانثى ، ولقد أصبح الامر مستقرا تماما في ثقافة المجتمع ، حتى ان الانثى نفسها تأخذ الامر على انه قانون لا يقبل النقض ، وينعكس هذا على تعبيراتها فالام التي ترقص طفلها أو طفلتها فتقول :

**لما قالوا دا ولد .. انشد حيلي وقام**

**وجابوا لي البيض مقشر .. وعليه السمن عام**

**لما قالوا دي بنيه .. اتهدت الحيطه عليه**

**وجابوا لي البيض بقشره .. وعليه السمن ميه**

والمثل الذي يقول « يا مخلقة البنات يا شايله الهم للممات » انما يوضحان فعلا مكانة كل من الرجل والمرأة في ثقافة المجتمع الشعبي ، فالمرأة دائما في مرتبة أقل شأنا ، وهي مقتنعة بذلك سعيدة به ، تؤكد تربيتها لاولادها ، ونظرتها الى زوجها واخوتها الذكور . وعلى ذلك فان الاطار الثقافي بما يحفل به من عناصر ثقافية مختلفة تصوغ الى حد كبير شخصية الانسان ، عندما تتعمق وجدانه ، وتنفذ الى اعماق شخصيته وتتحد اتحادا كاملا مع غيرها من العناصر الاخرى التي تكون ابعاد شخصية الفرد ، حتى تصبح كلا متكاملة غير محسوس ، فانها تقوم بعملها في تكييف سلوك الفرد ، وتحريكه دون أن يشعر هو بذلك .

ويمكن لنا القول بناء على ما تقدم بأن الاطار الثقافي يلعب دورا كبيرا ، في علاقات الفرد بغيره من الافراد ، فكل مجتمع له نماذجه الخاصة التي التي يستطيع بها ان ينظم الاشكال المختلفة للعلاقات وأنماط الحياة لأعضائه الذين يتميزون بأنهم يحتلون مكانا معيناً في بنائه ، كالكبار والصغار والآباء والابناء والسادة والخدم والاخوة .. الخ فالحدوته التي تقص أن واحدا من السادة كان يربى كلابا عنده ، ويأتي في مناسبات معينة بأحد خدمه لكي يتركه للكلاب تمزق جسده ،

ولا شك انه من البديهي ان تمثل ثقافة المجتمع ليس واحدا أو متماثلا عند كل الافراد المشتركين في هذه الثقافة لانه على الرغم من أن هناك أسسا عامة واطارا عاما يضم الافراد بين جنباته، الا أن الحقيقة الموجودة في الحياة هي ان الفرد لا يتكرر ، وان كل انسان انما يشترك مع غيره في الكثير من الخصائص ، كما يفترق عنه في الكثير أيضا . ومن هنا يمكن لنا أن نلاحظ ان هناك عوامل ثقافية مشتركة بين جميع الافراد ، تنجم عن الخبرات المشتركة التي يزودهم بها المجتمع ، كما ان هناك عوامل ثقافية خاصة تأتي من تنوع التجارب ، والاختلاف الطبيعي بين الافراد في الشكل والقدرات والخبرات التي يحصلونها أثناء حياتهم ، ويعد هذا هو السبب في أن هناك القادرين على ابداع الاغاني والاشعار وحكاية القصص ، كما يوجد الى جانبهم من لا يستطيعون ذلك بنفس المهارة والحدق الذي يبدو به الاولون .

كما ان هذه العوامل الخاصة هي التي تحدد الفروق بين الافراد في المجتمع تبعاً لسنهم وطبقتهم الاجتماعية ، وكونهم ذكورا أو اناثا . والمجتمع أكثر وعيا بهذه الفروق من الفرد نفسه ومن ثم فهو يرتب عليها انماطا من السلوك ، لا بد من احترامها والخضوع لها ، وتجد هذه الانماط في العادة استجابة مباشرة لها سواء في سلوك الفرد ، أو في تعبيره عن مضامينها . فعندما يذكر أحد الرجال « انه مش ممكن واحد غني يتجاوز واحدة فقيرة أو أنه مش ممكن واحد فقري يتجاوز واحدة غنية .. » وانه كل واحد لا بد انه ياخذ الى من توبه « وينعكس ذلك فعلا على الفرد فلا يجعله يفكر في أن يتجاوز هذه الحقيقة الصارمة يصبح الامر عرفا أو قانونا ، لا بد من احترامه من الجميع . كما ينعكس ايضا على التعبير الفني الشعبي في الاغنية :

**المغنية :**

**x من كتر مالي خدت من بيت عالي ..**

**الردادات :**

**- من كتر مالي خدت من بيت عالي ..**

**x خدت الاصيله وزدتها بالمال ..**

**- من كتر مالي خدت من بيت عالي ..**

أو تقول أغنية أخرى :

**x تخطب الحلوين ليه يا قليل الدراهم**

**- تخطب الحلوين ليه يا قليل الدراهم**



العائلة، ولا تتيح تقاليد المجتمع أو الأسرة الفرصة المناسبة للفتى والفتاة كي يتعارفا قبل الزواج فإن المجتمع يجتهد في التوفيق بين أفراد لديهم القدرة على أن يعيشوا معا في سعادة وهناء ، فالأغاني والأمثال التي تتحدث عن الأصل ، والحسب والعصية إنما تعنى العائلات التي تتشابه في أطيافها الاجتماعي وقدراتها المادية . فالمثل «أخذ ابن عمي واتغنى بكمي» و « الأصل يونس » وهذا الموال :

مادام غويت النسب يا عيني .. على بيت  
الاصيل دور  
تعيش سرور يا حبيبي .. وحواليك شمع  
ينور

أوعي تعفش لا تعجب بعد ما تدور  
والاغنية :

المغنية :

x من كتر مالى خدت من بيت عالى  
المرددات :

- من كتر مالى خدت من بيت عالى
- x خدت الاصيله وزدتها بالمال
- من كتر مالى خدت من بيت عالى
- x من كتر مالى خدت من بيت عالى
- من كتر مالى خدت من بيت عالى
- x خدت الاصيله الى تريح بالي
- من كتر مالى خدت من بيت عالى
- x خد بنت عمك يا كتر المال
- من كتر مالى خدت من بيت عالى
- x أوعي تروح للدون تتجوز بنته (١)
- من كتر مالى خدت من بيت عالى
- x أحسن تبقي عيبه في حقنا يا عالى
- من كتر مالى خدت من بيت عالى

إنما توضح جميعا هذه الحقيقة ، فابن العم من نفس الأسرة ، ولا يهم في كثير أو قليل ان يكون غنيا أو فقيرا ، فالتوافق قائم على صلة الدم التي تربط بين أبناء العمومة بعضهم البعض ، في إطار العائلة الخاصة ، والمجتمع الكبير . كما أنه لا يقدر على مهر الاصيله ، الا اصيل مثلها ، ومعروف ان الاصل دائما مرتبط بالطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها الفرد .

(١) الدون : يقصدون به الإنسان الخسيس الاصل ،  
والنذل . ويقولون في نص آخر «أوعي تروح للنذل تاخذ بنته» .

ليسلى بذلك ضيوفه الذين يشتركون معه في نفس الطبقة الاجتماعية .. يمكن أن تعطى صورة لشكل من أشكال هذه العلاقات فالحدوثه تمضى لتصور ان خادما قام على خدمة هذه الكلاب ورعايتها وأنه أحسن معاملتها حتى اذا جاء أوان المناسبة التي يلهو فيها السيد بالخادم ، أتى به واحكم وثاقه ، ثم أتى بالكلاب وأطلقها عليه ممنيا نفسه وأصدقائه بمشهد طريف ، ولكنه لا يلبث أن يصدم وهو يرى الكلاب تلحق يد الرجل وتقف حوله دون أن تمسه بأذى فيجن جنونه ، ويأمر بحبس الكلاب حتى تزداد جوعا ، ثم يأتي بها مرة ثانية ، ولكن الكلاب ، تكرر ما فعلته في المرة الاولى ومن ثم ينظر اليه الخادم ليقول له ان الكلاب قد حفظت الجميل عندما قام على خدمتها ورعايتها وانه - أى السيد - لم يصل الى مرتبة هذه الكلاب . ولعل هذه الحكاية من بقايا المرحلة التي كان المجتمع فيها يعرف العبيد الذين يملكهم السادة ، ويستطيعون أن يفعلوا بهم ما يشاءون ، دون خوف من مسئولية أو عقاب . والعلاقات التي تتكون نتيجة للزواج مثلا ، تختلف عن العلاقات الناشئة عن صلات الدم ، غير أن النوعين تربطهما صلات وروابط مشتركة في مجتمع اليوم فالمجتمع يعترف بوجود وحدات اجتماعية وثيقة الارتباط ، تعد حلقة الوصل بين الفرد والمجتمع ، ويلقى عليها المجتمع أعباء كثيرة كتعليم الصغار مبادئ مجتمعهم وتلقينهم المعارف المختلفة وسد حاجات الفرد من الغذاء والكساء والعناية به ، اذ أن طبيعة الحياة العائلية في المجتمع المصرى عموما ، تطيل من فترة اعتماد الابن على أبويه ، ويتم ذلك دون شك مجالا كبيرا للأسرة كي تكيف سلوك أبنائها مع أنماط السلوك المعتبرة في المجتمع ، وتعلمهم أيضا . ولذلك فالزواج الذي يعد الخطوة الاولى نحو تكوين الأسرة ثم العائلة بعد ذلك اتحاد معترف به دينيا واجتماعيا بين الرجل والمرأة . كما أن المجتمع الشعبى يرى أنه أفضل أشكال الحياة التي يرغبها لأفراده البالغين ، وقد سبق الحديث عن ذلك ، عند وصف عادات الزواج .

ويستمد الزواج أهميته من وظائفه العديدة التي يقدمها للزوجين فهو وسيلة منظمة لسد الحاجات المختلفة سواء كانت عاطفية أو جنسية أو اقتصادية ، وبعد التجارب العاطفية ذا أهمية كبرى لنجاح الزواج ، وربما تبادر الى الذهن أن ذلك لا يمكن أن يتحقق في ظل الفصل المتصور بين الجنسين في المجتمع الشعبى ، ولكن الحقيقة انه حتى عندما يتم الزواج عن طريق الأسرة أو

وإذا كان الإطار الثقافي الذي ينشأ فيه الفرد هو الذي يحدد شكل علاقة هامة تحتل مكانا بارزا في حياة المجتمع ، كعلاقة الزواج ، كما يحدد أيضا مضمونها فإنه يرسم بنفس الأسلوب الحد الذي يتم عنده الانفصال بين الزوجين ، إذ يستحسن المجتمع أشياء ويفضلها على غيرها ، كما يستنكر أشياء أخرى ، فيحفز الأفراد على سلوك ما يناسب استحسانه ، أو استهجانه ، تبعاً لموقفه من العلاقة نفسها ، وهو الموقف الذي ينبع أصلاً من إطاره الثقافي . فالمجتمع عندما يدعو إلى تحييد الزواج ، أو الحديث عن الأصل الكريم والشهامة والشجاعة والكرم ، وغير ذلك من العلاقات والمثل الخلقية إنما يعكس في الحقيقة قيمته الثقافية . ففي الموال الذي يقول :

البت قالت لابوها ولا اختشت منه  
توب الحيا يابا انقطع والنهد بان منه  
والفجل ان يمنن يقتله منه (١)  
ومطرح كتر دابيه خف القدم عنه (٢)  
لتروح منه حاجة يتهموها فيك  
تبقى انت متهوم وغيرك يكتسب منه

يصور فتاة تحدث أباهما عن رغبتها في الزواج في إطار من الرمز ، فقد تضجعت وأن الأوان لكي تتزوج ، وترمز بحالها إلى نبات « الفجل » الذي إذا أصابته حشرة « المن » فإنها ستسبب في موته . ويحمل الموال صورة أخرى في شكل نصيحة تتلخص في أن المكان الذي يكثر تردد الناس عليه ، لا يجب على الإنسان أن يتردد عليه مثنهم حتى لا يحدث أن يساء إليه نتيجة لذلك ، والمعنى المقصود من وراء ذلك لا شك واضح . والموال الذي يتحدث عن طباع بعض الحيوانات التي يرمز بها إلى ما يقابلها من خصال إنسانية إنما يكشف أيضاً عن انعكاس الحصلة الثقافية عند المجتمع على أنماط تعبيره ، كما يكشف عن شكل الخبرة المتراكمة في ثقافة المجتمع نتيجة ملاحظة الإنسان الموصولة للطبيعة والحياة بكل طواهرها ، من حوله .

السبع له طبع والضبع له طبع والديب له طبع  
والكلب له طبع والكريم له طبع والبخيل له طبع  
السبع له طبع لو ملك الخلا يبرح

(١) المن : حشرة تصيب النبات وخاصة القطن وتسبب قتل النبات .  
(٢) دابيه : التردد عليه .





والضبع له طبع لو دخل الغلام يجرح

والديب له طبع لو ملك الغنم يجرح

والكلب له طبع ما يبات الا في أنجس المطرح

والكريم له طبع لو جاله الضيوف من بعيد يفرح

ويقول يا مرحبا يا ضيوفي شرفتونا ونوردنا

علينا المطرح

اما البخل له طبع لو شاف الضيوف من بعيد

وسه يسبخ ويعول جابين له سودتوا علينا

المطرح (١)

فالمجتمع يذم خصالا معينة ، ويمتدح أخرى ، وهو بالطبع يذم البخل ، ويكره طباع الضباع والذئاب ، ويمتدح بالكرم ، ويفضل الانسان الكريم على غير الكريم والحكايات والأمثال حافلة هي الاخرى بما يؤكد ذلك « فالى يهفه العويل تسفه » و « الكريم لا يضام » و « اكرام الضيف أحد من السيف » . ومن هنا فان كبير القوم لا بد من أن تتوافر فيه كل الصفات التي يضيفها الاطار الثقافي على النماذج المثلى للسلوك ، فهو أب للجميع يلجأون اليه في الملمات ، ويستشيرونه فيما يعن بهم من أمور الحياة .

المشيخة عيش وعليج .. وبكرج ع النار ديمه .. (٢)

وجول جاس نى ساعة الضيغ .. وحجة تيجى مستجيمة .. (٣)

وربما كان الحديث عن الكرم وغيره من الخصال الحميدة ، مرتبطا بالحديث عن المال ، فلاهتمام بالمال في الثقافة الشعبية والتعبير عن هذا الاهتمام ، ليس من أجل المال ذاته ، ولكن الاهتمام به ، من أجل المكانة الاجتماعية التي يحتلها الفرد الذي يملكه ، ذلك ان كل انسان انما يرغب دون شك في الحصول على احترام المجتمع ، وتقديره وهذه الرغبة ليست مقصورة على فرد دون غيره ، ولكنها رغبة عامة تلقى استجابة كبيرة من المجتمع . وتختلف بالطبع الأساليب التي يسلكها الفرد في المجتمع للحصول على هذه المكانة الاجتماعية ، تبعا للاطار الثقافي الذي يفاضل بين هذه وتلك ، ويجبذ هذا الأسلوب ويستنكر الآخر . ولا شك

(١) يسبخ : يسود

(٢) المشيخة : الرئاسة - عليش وعليج : طعام للضيوف - ولدوابهم (عليق) وبكرج ع النار ديمه : وناء الشئ دائما ساخن .

(٣) جول جاس في ساعة الضيغ : قول هيا في وقت الضيق وحجة تيجى مستجيمة : وراي ياتي صادقا .

أن المال هو أحد الأساليب الهامة التي يمكن للفرد عن طريقها أن يكتسب مكانة اجتماعية رفيعة في مجتمعه وهناك صور كثيرة للتعبير عن الاحساس بقيمة المال في جميع أشكال المأثورات الشعبية . فالمثل يقول « القرش حلو يعمل لصاحبه مقدار ، بعد ما كان اسمه عمر يندهو له يا حج عمار » يقول مثل آخر « قرشك في جيبك ساتر عيبك ، وفضله عنك » ..

ويقول الموال :

طول ما معك المال تعمل لك الرجال خاطر .. كلامت ييمتي ع العدا يا عم .. ع العين وع احاصر ..

واللي بلا مال بين الرجال .. لا هو ع انبال ولا ع احاصر ..

أما الحوادث فانها حافلة بما يؤكد قيمة المال في حياة المجتمع ، فبطل الحدونة لا بد من ان يعثر على نثر ، او ان يتزوج من بنت السطن ، او غير ذلك من الأساليب التي يمكن أن يعيش بها حياة رعدة ، مترفه . ونحن على الرغم من ان المجتمع يعرف ما نلما من قيمه ، الا انه قد ذمه نثرا ، واعتبره افه من الافات التي تصيب المرء ، في خلفه ، خاصة اذا ارتبط المال بالحسه والنذاه ولذلك فانه من المؤلف أن نجد في

مأثوراتنا الشعبية الأسلوبين معا ، من مدح ، ومن ذم . ينعكسان على تعبیر الشعب واحداية الشعبية التي تتخذ من عبارة « السعادة مش بالمال دا السعادة بخلو البال » موضوعا لها ، تصور المال كمصدر لتعاسة الانسان وشقاؤه اذ يسبب له عدم الاستقرار ، أما السعادة الحقيقية فهي في الصحة وراحة البال . وتمثل هذه العبارة قيمة سائدة في المجتمع الشعبي ، فتصوير المال والغنى على أنهما لم يكونا يوما مصدرا لسعادة الانسان ولعل السبب في ذلك أن .. الشعب قد لا حظ أن الاغنياء أنانيون في الغالب الأعم ، كلما ازدادوا غنى ، ازدادوا طمعا وتكالبوا على المال . وتحكى القصة أن الملك سأل وزيره يوما عن كنه السعادة ، وانهما قررا أن يجزيا تجربة لكي يعرفا بها هل يحقق المال السعادة للانسان ؟ فيمنحان رجلا بسيطا مبلغا كبيرا من المال ، ولا يصدق الرجل أنه يملك كل هذا المال ، فيهجر عمله ، وتصيبه الحيرة فكيف يحافظ على المال ، وكيف ينفقه ، .. الخ . ولا يقف الأمر عند الحيرة والارتباك فحسب ، بل ان علاقته تسوء بأهل بيته نتيجة انصرافه عنهم ، لتفكيره المستمر في



أغنياء ، بل ان الفقراء لا بد من أن يزدادوا فقرا ، واما الأغنياء فالنتيجة المنطقية أن يزدادوا غنى و ثراء .

وتكشف هذه الحدوتة وغيرها عن ثمة هامة ، حرصت الحكايات الشعبية على تأكيدها ، ولعلها مما لا حظه المجتمع ، نتيجة خبرته الطويلة بالملوك والحكام ، فقد صورهم دائما ، لا يشغلهم الا التنافه من الأمور ، ذلك أنهم بعيدون كل البعد عن حياة الناس وقد جذبت حياة الملوك وما يدور في القصور أنظار المجتمع الشعبي الذي تطلع الى أن يكون له نصيب مما تحفل به حياة القصور

المال ، وتقع عدة أحداث مؤلمة للرجل ، يقرر بعدها أن السبب في كل ما حدث له هو المال الذي أعطاه له الملك ووزير . وعندما يعود الملك والوزير الى الرجل ليسألاه عن رأيه في السعادة وهل تحقق عن طريق المال ؟ .. فيجيبهما ان السعادة مش بالمال دا السعادة بخلو البال » .. والحقيقة ان مثل هذه القيم قد تبنتها الطبقات الاجتماعية العليا في المجتمع التي حرصت على تأكيدها ، وان تظل حية مستمرة ، باقناع الطبقات الدنيا ان المال سبب من أسباب الشقاء ، ومن ثم فان في الفقر سعادة لا يدركها الاغنياء ، ولذلك يجب أن يظل الفقراء فقراء والاغنياء



الانسان ألا يقع فيه فيقول الشاعر الشعبي :

الدين دل .. وان جا للعزيز يهينه  
وبعد الزها ينظر ايام غصبيه ..  
ونزيد همومه .. وما عدش يعرف يلم هدومه ..  
ويجي كما غرجان في ديمومه ..  
وان جاه ضيف ما يجدر على توجيبه  
وليته جدت كل يوم خصومه ..  
يزيد كرهها حالا تبين عيبه (١) .

فالدين يقلل من مروءة الانسان ، ويجعله ذليلا في قومه ، غير قادر على الوفاء بما يتطلبه منه المجتمع من نماذج السلوك والخلق التي يجب ان تتوافر في الرجل .

ويولى المجتمع اهتماما كبيرا للدور دون الاناث ويمكن ملاحظه ذلك من متابعة الحياة في المجتمعات الشعبية وعاداتها وتقاليدها بنفس القدر الذي يمكن به ملاحظه ذلك من خلال مآثوراته الشعبية . ولا شك ان العوامل الثقافية تلعب هنا دورا لا يمكن إنكاره . نرى تقرير الصفات التي يرى المجتمع أن تتوافر في رجاله ، وطبيعة علاقاتهم ببعضهم البعض التي تنشأ نتيجة الاحتكاك المباشر بينهم ، مما يفسح المجال لانتخاب الصفات المثالية ، و تأكيد العلاقات الصحيحة التي تعتبر ضرورية لاستمرار حياة المجتمع بأقل قدر ممكن من الخسارة ، سواء كانت مادية أم معنوية ، حتى يضمن المجتمع لنفسه ولأفراده حياة مستقرة آمنة . ومن هنا نأخذ نموذجا للرجل في التصور الشعبي ، هو الرجل الشهم ، الصادق ، الذي يشارك في تدعيم بناء المجتمع بخصاله الحميدة ، من كرم ، وعزة نفس ، ورغبة في التعاون مع غيره . ومن هنا أيضا كان تقدير المجتمع للصدقة ، واحتفاله بها كعلاقة صحية يهيمه أن يؤكد بها ، ولذلك فهو يذم النذل الذي لا يرعى حق الصدقة واللثيم ، و « قليل الأصل » الذي يعنى به نمطا انسانيا لا يرجو له الاستمرار بين طهرانيه ، لأنه يحتقره ، ويتقزز من سلوكه ، ومن ثم فهو دائم الذم له ، والتصغير من شأنه اذ لا يجنى معه المعروف أو العمل الطيب ، فهو دائم التنكر له ، لا تهمة الا مصلحته الشخصية فحسب فالرجل في المجتمع له مكانه المقدم على كل شيء آخر في الحياة :

(١) جا : جاء - يام غصبيه : أيام نسيبة قاسية - ماعدش : لا يستطيع يلم هدومه ، يضم ملابسه - عرجان : غريق - في ديمومه : في الماء - مايجدر على توجيبه : القيام بواجبه واكرامه - وليته : زوجته .

من بذخ وترف ، وما تعمر به الموائد من الطعام والشراب ، ولعل ذلك هو ما دفع الشعب دائما الى أن يصور أبناء الملوك حائنين ، تافهين لا يحسنوا شئنا ، وان بناتهم جميلات ، لكي يستطيع عن طريق تزويج أحد أفراده الأذكيا الذين يتفوقون على أبناء الملك قوة وشجاعة ، واقداما ، علاوة على ذكائهم ، من بنت الملك ، حتى يصل الشعب بهذه الوسيلة الى حكم نفسه . ان الشعب الذي كان يرى الملك وراثته ، تدور في حلقة لا يستطيع النفاذ منها قد استطاع أن يرسم لنفسه طريق الوصول الى الحكم ، ولذلك اختار دائما أن يتزوج « الشاطر » من الأميرة ، وأن يصبح الملك بعد أبيها ، ولقد كان يمكن أن يجعل ابن الملك هو الذي يتزوج فتاة من فتيانه أي من الشعب - ولكنه يعرف ان الملك سوف يظل في يد الرجل ، وفي يد أبنائه الذين ينتمون الى الملك ، لا الى الشعب على العكس مما لو تزوج أحد أبناء الشعب من بنت السلطان .

ونلفت كلمة « شاطر » التي تستخدم كثيرا في حكاياتنا الشعبية انظر الى مدلولها الذي اخذ سمة الذكاء ، والحدق والبراعة ، مختلفا بذلك عن الاصل اللغوي الذي نشأت عنه أصلا فهي مرتبطة بالصوصية والسرقة أكثر من ارتباطها بالجد والاجتهاد والمثابرة والذكاء . ان استخدام هذه اللفظة بالمدلول الجديد يمكن ارجاعه الى الفترة التي كان الذين يحكمون الشعب فيها غرباء عنه يمتصون دمه ، ويهرقونه بما لا يستطيعه ، ولم يكن يستطيع أن يقف في وجه هؤلاء الحكام غير « الشطار » فكانوا يسرقون الحكم ، الذين كانوا يسرقون بدورهم الشعب . ولكن هؤلاء الشطار كانوا من أبناء الشعب ، ومن ثم فلم يكونوا يسرقونه ، ولذلك احتفل بهم الشعب ، وألبر من شأنهم انتقاما مما يفعله به حكامه ، فقد اشتهر من أسماء أبطال الحكايات الشعبية « الشاطر حسن » ، وغيره من « الشطار » ولعل حكاية علي الزبيق المصري ، أكبر مثال على هذا النوع من القصص الشعبي فقد أوصل الشعب « شطاره » الى مراكز الحكم أيضا ، عن طريق اربابهم للحكام الظالمين كما أوصل أبناءه الى الحكم بتزويجهم بنات الملوك . وعلى أية حال فانه مهما اختلفت الأساليب التي تقررها ثقافة المجتمع ، من أجل بعث الرضا في نفس الفرد ، فان النتائج دائما تتساوى في انها تحقق الرضا والسرور للفرد ، مما يجعله قادرا على مواجهة الحياة وتحمل أعبائها .

ويذم المجتمع الدين ، ويرى انه شر يجب على



« جليل النسب مشيك معاه خسارة .. يشبه  
لعشب الدار فى تعجيبه » .

فيشبهه العشب الذى يفرش تحت الدواب فى  
الحظيرة ، وهى صورة كريهة تلاثم نظرة المجتمع  
الحقيقة لهذا النمط من الرجال . ويعد تشبيهه  
نموذج الرجل الذى يحبه المجتمع ، بالاسد  
تشبيها شائعا ، كما أن تشبيهه بالصقر شائع  
أيضا ، ومعروف أن كلا منهما إنما يتصف بالنبل  
والترفع عما لا يترفع عنه غيرهما من الحيوانات  
والطيور الدنيئة .

البسوم لا يجلى ولا يعرف الجلا .. والصقر  
جلاه الجفا من مراكزه .

يا مات وانفك من عيشته الردى .. يا جاك  
كيف السبع مالى مخالفه

### لا تفرحى بالمال يا أم المال المال يفنى والرجال داس مالى

والرجل « الى ما يدارى على الدم . ويحمل  
عيب الرفاجة ، لا تفرحوا ان لم ، ولا تحزنوا  
ليلة فراجة (١) » لا يلتقى ما يلقاه الرجل الاصيل  
من احترام المجتمع :

« مليح النسب مشيك معاه تجاره .. ان مال  
الزمان يمشى على ترتييه » فهو سند للمرأة فى  
مواجهة قسوة الزمان ، يخفف من ألمه ، ويهون  
عليه مصابه ، أما « قليل الأصل » .

(١) معنى المثل « أن الرجل الذى لا يحفظ صلة الدم ،  
ولا يتحمل عيوب أصدقائه ، لا يجب أن يفرح الإنسان لمجيئه ،  
أو يحزن لفراقه » .

الرفاجة : الرفقاء ، الاصدقاء - ان لم : ان جاب  
ليلة فراجة : ليلة فراقه .



فلا يوجد مثيل للام .. ولا تشبه الزوجة الاقارب بهما اللتان يحزنان لحزن الانسان وتفرحان لفرحه .. كما أنها احدى مسرات الحياة التي تخفف من عنائها ، وقسوتها :

ثلاث ما كيفهن كيف .. ان طلتهن ما تبالي ركبك على جيدة الخيل .. واكرامك ضيف الليالى

ومسكك السالف عجاب ليل .. يشاكيك وتشاكيه والنوم غالى .. (٢)

وتحفل الحكايات الشعبية بالكثير من صور النساء اللاتي يعتز بهن المجتمع ، ويضرب بهن المثل في الوفاء ، وكرم الخلق ، مما أهلهن كي يحصلن على مركز ريسع فى مجتمعهن بل ان بعضهن قد اُخملن كثيرا من الرجال الى جانبهن ولعل اوضح مثال على تلك الصورة المشرفة للمرأة « الجازية » فى سيرة أبى زيد فهى صورة المرأة التى ضحت بالزوج والولد وبلاستقرار والامن وخرجت مع قبيلتها ، تشير عليهم بالرأى اذا أعوزهم الحل ، ونحتال على أعدائهم ، اذا عجز

الرجال عن أن يجدوا وسيلة ينتصرون بها ، وتحمس الرجال اذا أحست منهم ضعفا أو تهاونا .. كما أن «الضبيعة» أخت «الزير سالم» تحمل أيضا كثيرا من صفات الوفاء والمروءة التى يشرف المرء أن يتصف بهما ، فقد قامت على علاج أخيها ، بعد ان ضربه قوم زوجها ، رغم انه قد قتل ابنها ، ولم يرحم طفولته او يشفق عليه وهو الذى لم يرتدب اثما ، أو يقترف ذنبا ولعل اثر النساء احتفارا عند الشعب هى المرأة العجوز ، فلم ينسب المجتمع الشعبى للعجوز فضلا ، ولم يصف عليهن مكرمة أو خصه حميدة، بل انهن دائما مخادعات كاذبات ، يوردن الناس موارد التهلكة ، يحكمن تدبير الخطط ، وحيك المكائد ، والايقاع بمن يخترنه فريسة لهن ، سواء كان رجلا أو امرأة وصورة المرأة العجوز من الصور الشائعة فى كثير من الحكايات الشعبية، فالبسوس فى حكاية « الزير سالم » ، والعجوز التى احتسالت على الزوجة الطيبة لتجعل الرجل الذى استأجرها يكسب رهانا ، تراهن عليه مع الزوج ، و « زهم » التى استدرجت « عالية » بنت الشريف العقيلي لكى يفسق بها صاحبها « سهم » ، كلها نماذج لهذا النمط من العجائز اللاتى لم يثق بهن المجتمع مطلقا ..

(٣) مسكك السالف جاب ليل : مداعبتك لامرأتك أثناء الليل

أما نظرة المجتمع الى المرأة فهى مرتبطة فى الأغلب الاعم بمفاساتها الحسية ، وجمالها وتحفل الاعانى والمواويل ، بأوصاف الفتاة ومواطن الحسن فيها ، فى اطار من المثل الأعلى لكل صنف من الصفات .. ولكن عندما يتصل الامر بخلق المرأة فالمجتمع الشعبى يرى دائما ان المرأة لا تؤمن ، وانها ليست أهلا للنه بها على الرغم من أن ذلك قد لا يبدو كثيرا فى تعبيراته الفنية ، ولكن هذا النموذج يمكن أن يوضح ذلك :

المره غشاشه .. وين الزها تانى بكل بشاشه ووين الغضب تسجيك سم حناشه حتى ان بجى باتك وجدك باشا .. مالك فرغ .. تنوى على التخرييه ..

المره موعرها عظيم بدها واجد لمن عاشرها .. مسكين من جا للنساء شاورها .. الى وين ما مال ان زمان تسييه (١) ..

ولعل ذلك هو ما جعلهم يضعون المرأة على رأس القائمة التى تظهر فى هذا المثل :

أول شيب من مولاة بيتك ..  
تدى شيب من فله المال ..  
تالب شيب من طول المخاطر ..  
رابع شيب من كيد الرجال ..  
خامس شيب من بكرى عيالك .. اذا ما خاب من بين العيال ..

فان هذا الترتيب يضع المرأة فى مقدمة العوامل التى تسبب تعاسه الانسان وتدنح بالنشيب الى رأسه قبل الاوان ..

ومع ان مثل هذه الصور تلقى استجابة كبيرة فى المجتمع الشعبى بين الرجال خاصة الا ان ممارسة الحياة فى الواقع تعطى للمرأة مكانتها اللانفة بها فهى الام والاخت والزوجة والابنة ، ومهما كانت من نظرة المجتمع لها ، الا أنه يقدرها ويتضح ذلك فى قولهم :

لا الام كيفها كيف .. ولا الأخت كيف الدماية

تسمر ليلة سمورى .. وتفرح ليلة هنايا .. (٢)

(١) وين الزها تانى بكل بشاشة : أى تقبل عليك فى حالة مقبلك .. ووين الغضب تجيك سم حناشة ... وعندما تدبر عنك الدنيا تسجيك سما كسم الثعابين .. بجى : بقى - باتك : أبوك - المره موعرها : المرأة شديدة الكيد ..

(٢) الدماية : من يرتبطون بالانسان بصله الدم : تسمر : تحزن - سمورى : حزنى ..



مقالة ابوزريا الحجازي سلامه .. تدب من فال  
الدنيا تدمر لي .. صدق ومن فال الزمان عدار  
.. يا ماسن لانت من الاروى وحايظه .. وساعه  
ما ماتت ماصلت الدفان .

فالدنيا خانته لا امان لها « لا بتخلي الراكب  
رائب ولا الماشي ماشي » وهي « زي العساريه  
ترقص لدل واحد شسويه » ، ونشبه دولاب  
السعيه اندى يدور ويدور ، ليرفع هذا الجزء مرة  
ويخفضه اخرى ، ويرفع آخر بدلا منه ، وهي  
لا تضطهد الا خيار اناس وعدم تباتها وتقلبيها  
هو اندى جعل « السباع » تجوع ، وترجو  
اللاب :

نواذر الوقت خلت السباع نامت  
خصسى بعدين بي صون سيط العويل نامت  
وانص ناول عليهم في احلا نامت  
ياميب حسارة نوب بيونهم لكل الناس  
ونوا يحموا الي يصمدسم من كل نسي ياذيه  
الله يبعث يا زمن بترجع ابن الناس  
ويجي يا زمان على ابن الاصول الطيبة تاذيه  
من بعد عزهم سادوا فراشهم للخسنا عليه  
نامت (١)

وهو الذي جعل كرام الناس يتركون فراشهم،  
لأنذاذ ينامون فيه ، ويتمتعون به ، ان الدنيا  
لا تدوم لاحد ، لم تدم للاسكندر الاكبر ، ولم  
تدم لداود ولا لسليمان (عليهما السلام) :

الدنيا غاوية ما دامت للناس ولا ليه ..  
ولا دامت لصرى ولا للرومي الي شيا سور  
اسكندرية ..  
ولا دامت لسيدنا داود الي قتل الحديد ولان  
لما بقى اميه ..  
ولا دامت لسيدنا سليمان الي طاعه الانس  
والجنه ..  
ولا دامت لسيف اليزل الي سعى وجاب كتاب  
الميه ..

ولا دامت لا بوزيد ودياب ايام حروب  
الهلاية .. (٢)  
وهكذا يؤكد الفنان الشعبي حقيقة الدنيا ،  
وتقلبيها ، وأنها لا تستقر على حال فآين هؤلاء  
جميعا من أنبياء وقادة ومحاربين أشداء ، قهروا  
الممالك ، وأذلوا العروش وبنوا المدن ، وانطاعت  
لهم الانس والجان . ولعل السبب الذي يكمن  
وراء هذا الاصرار على ذم الدنيا ، واحتقارها ،

(١) الخسا : الانذاذ

(٢) سيف اليزل : سيف بن ذي يزن - المية : الماء

ان المظاهر المختلفه للحياة الانسانية ، سواء  
من جانبها المادى أو المعنوى قد انارت انتباه  
الانسان ، فدفعته الى التفكير فيها ، والتعجب عنها .  
لقد ساءل الانسان دائما عن ماهية الحياة ، ولم  
يكن هذا التساؤل هو التساؤل الفلسفى الذى  
يمكن ملاحظته عند من وقفوا حياتهم وتغيرهم على  
حل رموز الحياة ، وسبر غورها وبمنين ذلك لله  
فى بصره عامه ، ذلك ان المجتمع الشعبى قد  
نصر الى الحياة نظرة موضوعية واعيه الى انص  
حد ، نراى جانبها المشرق ، كما راي جانبها  
المظلم المجمع ، وعبر عن كلا الجانبين فى تراثه  
امنى . ومنه ريز رسم ذلك على اجانب اليوم  
منها ، الذى جعله يشعر أنها ليست وريودا  
واضواء باهرة وان الالم ، والبؤس شيء ضرورى  
لابد من ان يسلم به الانسان . وعلى ذلك فقد  
هيا الاصار التقاضى للافراد الاساليب التى يكيفون  
بها انفسهم لهذه الحقيفة ، فعزا بعض اسباب  
الالم الى صعيان الانسان نفسه ، لا الى عوامل  
خارجية عنه ، ولعل فى قصة الصياد اندى قابل  
الثورة اثناء ذهابه للصيد ، وما انتهت اليه هذه  
العصه ، تمثل هذا الجانب .

كما عزا بعضها الاخر الى طبيعة الحياة نفسها،  
التي عرفها نتيجة للخبرة الطويلة التي تراكمت  
عبر اجيال واجيال ، حتى استعرت لتأخذ شكل  
الحقيفة التي لا تقبل مناقشة أو نقضا . فالراوى  
لى مقدمه احديه ، لابد من أن يؤخذ على هذا  
اجانب فيقول :

« انا القايدة منى .. صلاتى على النبى ..  
نبى عربى .. سيد ولد عدنان  
لولا النبى لم كان .. شمس ولا قمر ..  
ولا نوكب يصوى على الوديان ..  
أهبى على أمرا .. ما فاتوا نزيلهم .. ماتوا  
وعاشوا ما مالوا الزمان تعبان ..  
أهبى على أمرا .. كانوا معدن النسب ..  
أهبى على أمرا واقول قصدان ..  
ولا كل من قال .. يافلان انت صاحبي ..  
السن يضحك والفليب ملان ..  
دنيه غرورة لا .. امان لها .. تقلب تقلب  
كما الدولاب ..

تفوت على الاخين .. تأخذ خيارهم .. ماتخل  
الا الخايب النمان ..  
دنيه توطى تزيق القوم .. وترفع نداها ..  
وتفوت على البطلان تأخذ عصاته .. وتخليه  
كمان داير خيران ..





في سبيله براحتها ، وسلامتها ، حتى تصل اليه لتنتقله من مرضه . مع معرفتها بأنه قد يقتلها عندما يشفى . ولكنها مع ذلك تخاطر من أجل حياها ، وتصل في النهاية إلى تحقيق غرضها . واستعادة حبيبها مرة أخرى . والامثلة على ذلك كثيرة يمكن أن يلاحظها المرء في العديد من الحكايات .

أن صدق النظرة الواقعية للحياة التي يستشعرها الباحث من حياة المجتمع وتعبيراته الفنية لا تنسحب على الحياة أفكاره تجريدية فحسب بل تنسحب أيضاً على ما تحتويه حياة من أناس . ومن علاقات . فالمجتمع الشعبي يدرك أن سلوك الفرد إنما يؤثر تأثيراً كبيراً ، في المجتمع كله . ولذلك فهو يطالب الفرد بأن ينظم حياته وسلوكه ، مقدراً ما يقع على ناهله من مسئوليات تجاه نفسه ، وتجاه غيره . ولذلك فالمجتمع مثلاً لا يهمل في العقاب على عمل يتنافى مع اسلوب العام الذي يرتضيه المجتمع ، فالجزء لا بد من أن يوقع في الحال . لا أن يؤجل إلى حياة ثانية أو إلى ما بعد الموت . كما أن السوك الذي يلقي احتفاء المجتمع به ، وتقديره له ، لا بد من أن ينال جزاء هذا الاستحسان في الحال أيضاً . ويقوم العرف السائد في المجتمع بتأكيد هذه الحقائق فمن يقتل نفساً لا بد من أن يلقي عقابه ، بصورة تردعه عن العودة لمثل هذه الجريمة مرة ثانية ، ويمثل هذا الجانب المادي للعرف أما الجانب المعنوي فهو الذي اتخذ شكل التعبير الفني ، في الحدوتة أو المثل أو غيرها لاقرار هذه المبادئ . ففى

رغم ما يلاحظه الباحث من اقبال الناس عليها ، ومحاولتهم التي لا تنتهي لاغتنام لذاتها هو أن المجتمع يرى أن الحكمة هي تقبل حقائق الحياة ، مرها قبل حلوها ، ذلك أنه لما كان على الفرد أن يعاني من الحسارة والظلم وما قد يلاقه في حياته من حرمان ، أو من نكران الاصدقاء ، وهجران الاحبه ، وأن ذلك يتسبب في آلام عميقة واحزان شيرة ، فإنه من الأفضل للفرد أن يكون مستعداً لتقبل كل هذه الامور . دون أن يكون لها تأثير كبير عليه ما دام ينتظر منها ذلك ، في أى وقت وفي أى مكان . فالآلم والعذاب اللذان يلاقيهما الفرد أثناء حياته . يدلوان في ثقافته المجتمع الشعبي حقيقة لا بد منها ، ولا بد للفرد من قبولها إذ أنه مهما فعل فلن يستطيع أن يقدم أو يؤخر في الامر شيئاً . ومن هنا ينشأ الاحساس بالعجز أمام الحياة . ومن هذا الاحساس بالعجز ينبع الشعور الممض بالآلم الذي يغلف تعبير الأفراد بأعلقة سميكة من الحزن والتفجع إلا أنه على الرغم من كل شيء فإن للحياة جانبها المضي أيضاً ، فليسست الحياة كلها حزناً وألماً ، والا أصبحت كثيفة لا نحتمل ، ولا يقدر الانسان على ان يحيها أو أن يأمل في أن يحقق شيئاً . ففي الحوادث يقاسى بطل الحدوتة الكثير من المشاق ويمر بالعديد من المخاطر ، وتظل الدنيا مكفهرة في وجهه ، ثم لا تلبث أن تنفجر أمام اصراره وكفاحه اللذين يتوجهما وصول البطل الى غرضه .

فالفتاة التي يهجرها حبيبها لغير ذنب جنته ، وتظلم الدنيا في وجهها تخرج باحثة عنه ، مضحية

مع الغولة ، الا أن « النص نصيص » ينقذهم ، ويقتل الغولة ، وهو بذلك يحافظ على صلة الدم ويقوم بواجبها ، كما يحب المجتمع ، وتسهم ظاهرة التناقل الشفاهي والانتشار التي تتميز بها المأثورات الشعبية في تأكيد هذه القيم ، وهكذا يظل الناس سنين طويلة يتوارثون مثل هذه القصة وقد يضيفون اليها أو يعدلون فيها بما يوافق حياتهم ، العامة والخاصة . ويمكن أن يلاحظ المتأمل في الحكايات الشعبية أن صورة البطل دائما تعكس نموذجا من السلوك ، قريب من سلوك الامراء والملوك ، ويتسم بسمات تكاد تكون انعكاسا لصورة الامير الفارس بل لعله يبرزه ويتفوق عليه رغم ان قد نشأ في وسط الفلاحين العاديين الذين يكونون الغالبية العظمى لشعبنا . فالبدوي الذي اكرم الملك والوزير وذبح لهما ناقته التي لا يملك غيرها ، ورفض ان يأخذ من الملك شيئا ، قد سلك سلوكا نبيلًا كوفيًا عليه في النهاية بالعثور على الكنز ، وبأن أصبح وزيراً . ولعل في مثل هذه الصورة ما يحرص الشعب على تأكيده من أن بطله يتصرفه تصرف النبلاء ، انما يمكن أن يكون جديرا بالانتماء اليهم أو يثبت بهذا انه انما ينتسب الى اصل نبيل لعله موغل في القدم ، ولكنه لم يختف ، ولم يندثر مع طول الزمن .

د . احمد مرسى

المأثورات الشعبية يعكس تصرف البطل عادة اهتمامات المجتمع بالخير الى أبعد حد ، بينما يعكس النذل اهتمامات المجتمع بالشر بنفس الدرجة من القوة والفعالية . فالفتى الطيب ، الكريم ، الشجاع ، لابد من أن ينال جزاء طيبته ، وخلقه الحميد ، أما الاشرار فانهم يموتون أو يعاقبون عقابا صارما ، ذلك أنه لكي تستطيع هذه المأثورات الشعبية التأثير في افراد المجتمع ، فلا بد لها من أن ترضى الذوق العام لهؤلاء الافراد ومن ثم يجب أن يصور النذل أو الشرير في صورة ايجابية ، توضح شكل الشر الذي يتصف به وأثره أكثر من مجرد الإشارة الى انه لا يتميز بأى صفات خيرة أو حميدة .

ويأتى هذا في حقيقة الامر من أن الشر أمر يلقي انتباها كبيرا وتركيزا شديدا يتناسب مع دوره الذي يلعبه في حياة المجتمع ، ويؤثر به على علاقات الفرد بغيره ، من ناحية . وبالمجتمع من ناحية أخرى ، وتتضمن الحكايات الشعبية نماذج كثيرة للشر وللخير الذي يلقي نفس الاهتمام من الناس ففي حكاية « النص نصيص » وهو الذي يمثل جانب الخير في الحدوتة ينتصر « النص نصيص » دائما على قوى الشر المحيطة به ، متمثلة في اخوته الذين يغبطونه على حظوته عند أبيهم ، وفي « الغولة » التي كانت ستأكل اخوته وتمتاز مثل هذه الحدوتة بأن الجانب الانساني فيها واضح وقريب من الواقع ، فعلا ، فعلى الرغم من اساءة الاخوة الى أخيهم الا انه ينقذهم ، ورغم انهم اشرار ، وهم في هذا يشتركون في صفة الشر





2



1

# الرقص الهندي

## أصوله وقواعده

يمكن أن يقال : ان الرقص في الهند ينقسم الى ثلاثة أنواع : نريتيا ونريتيا وناتيا . والنريتيا هو الرقص البسيط الخالص أو الرقص الذي يعتمد على حركات الجسد والاعضاء وهي حركات يقصد بها اظهار جمال الجسم وتناسق الاعضاء ولا يحمل للمشاهد أى معنى . والنريتيا رقص تعبيرى يحمل معنا معينا أو يحكى موضوعا أو يعبر عن فكرة . وتستخدم فى هذا النوع من الرقص تعبيرات الوجه الواضحة واشارات الايدي المعبرة التى تسير وفق قواعد ثابتة . والنريتيا رقص يعتمد بدوره على تعبيرات الوجه وحركات الايدي ولكنه يتضمن علاوة على هذا عنصرا دراميا يقدم للجمهور من خلال الكلمات .

بقلم موهان خوكار

احمد آدم محمد

ترجمة



4



3

ويمكن وصف « الأدا فوس » بأنها وحدات في رقصات بهاراتا ناتيام وهي تتكون من سلسلة من الحركات المتوافقة القصيرة الايقاع للجسد والاعضاء والايدي والاقدام . وكل واحدة من الأدا فوس تتألف من ثلاثة عناصر رئيسية هي : ستانكا وشاري ونريتا هاستا . والستانكا هي الوضع الاساسي للوقوف والشاري حركة الساقين والقدمين أما النريتا هاستا فهي ايماءة اليد الجميلة .

ورقص بهاراتا ناتيام فن يسير وفق قواعد محددة . فن يعتمد على الدقة والصرامة في الأداء . ان وضع القدمين والمسافة بين الكعبين وثنى الساقين ووضع الركبتين والجسد والذراعين والرأس . كل هذا مقدر سلفا ، ولكي تقدم الراقصة عرضا جميلا لا بد أن تتنبه الى جميع التفاصيل الدقيقة ولا تفعل منها شيئا وهي تؤدي رقصتها .

وبهاراتا ناتيام ضرب من الرقص المعروف في جنوب الهند والبناء الفني لهذا الضرب من الرقص يتيح المجال لاستخدام أنواع الرقص الهندى الثلاثة نريتا ونريثيا وناتيا ، فمنه رقصات هي مزيج من النريثيا والنريثيا ورقصات مثل الأرييو وجاتيسوارام وثيلانا تنتمى الى النريثيا ورقصات مثل بادام وسلوكا وسابدم وجافالى تمثل النريثيا أما رقصات فارنام وسواراجاتى فانها تمزج بين النريثيا والنريثيا .

وكما قلنا من قبل ، فان النريثيا تعتمد على حركات راقصة لا معنى لها وانما تؤدي لمجرد اظهار جمال الجسم وتناسق الاعضاء وفي رقص بهاراتا ناتيام تعرف هذه الحركات التي تنتمى وفق أسلوب معين باسم « أدا فوس » وعندما تحاك خيوطها معا تكون وحدات رقصات الأرييو وجاتيسوارام وثيلانا .



وليس من شك في أن هناك اختلافات طفيفة في « التكنيك » الذي تلتزم به الراقصات ، ومهما كانت المدرسة التي تنتمي إليها الراقصة فإن هناك مبادئ أساسية تراعيها في الموقف والوضع وخط الحركة المشترك بين جميع أشكال بهاراتا ناتيام وإذا كانت هناك فروق في « تكنيك » الأداء بين بعض المدارس فإنها قليلة الأهمية لأنها لا تغير شكل الرقصة تغيرا كبيرا فمثلا تعتقد إحدى المدارس أن القدمين والكعبين يجب أن تكون مضمومة في الوضع الأساسي بينما ترى مدرسة أخرى أنها يجب أن تكون منفردة . وتذهب مدرسة ثالثة إلى أن اليدين يجب أن تكونا في وضع رأسي في جميع المواقف التي تمتد فيها الذراعان وتخالفها مدرسة رابعة وترى أن تكون حركة اليد فوق الرأس وتصر مدرسة خامسة على أن تكون حركة اليد فوق الكتف . والأدافو ضرب من التريتا ولهذا فإنه لا معنى لما تنطوي عليه من حركات وأفعال ويلعب الوجه والعينان دورا مهما في أداء الأدافو إلا أن الوجه لا يمكن أن يحمل أي تعبير عاطفي كما هو الحال في التريتا بل يجب أن يكون مظهره هادئا لطيفا ولا يكون بأي حال من الأحوال مسرحيا للمطلوبات العاطفية .



وجدير بالذكر أن إشارات الأيدي المستخدمة في الأدافو لا تختلف عن إيماءاتها في التريتا أو الرقص التعبيري . وهذه الإيماءة باليدين تعرف باسم نريتاهاستا . والإيماءات هنا أقل عددا من إيماءات أساميوستا ( اليد الواحدة ) وساميوستا ( اليدين معا ) التي تستخدم في التريتا . وهي لا تحمل أي معنى ولكنها تستخدم كمجرد ملحقات تضيف الجمال على الرقصة . ومن ضروب النريتاهاستا التي تستخدم في الأدافو الإيماءات التالية : باتاكا وتريباتاكا والأبادما وكاتاكاموخا وموشتي وسوشي وسيخارا ومريجازيرسا .

ويعتقد بوجه عام أن هناك خمس عشرة مجموعة من الأدافو . وبعض المجموعات تشمل نمطا أو نمطين من الحركات بينما تشمل الأخرى ست حركات أو أكثر . ولكل مجموعة جملتها الخاصة التي تتكون من مقاطع صوتية تستخدم كإيقاع وتغمغم بها الراقصات عند أداء الأدافو . وعلاوة على هذا فإن كل حركة أدافو تؤدي بثلاث سرعات : بسيطة ومضاعفة وأربعة أضعاف وكل حركة أدافو يمكن أن تؤدي مرة على الجانب





7

الايمن ومرة أخرى على الجانب الايسر . وفيما يلي بعض مجموعات من ضروب الأدافو :

**تاتا :** كلمة تاتا معناها الدق أو اللكر . ولأداء رقصة تاتا تتخذ الراقصة وقفة أساسية وتدق الأرض بقدميها محدثة ايقاعات مختلفة . وتكون القامة منتصبة والقدمان متباعدتان والساقان مثنيتان عند الركبتين بزاوية قدرها حوالي ١٢٠ درجة أو أقل . وتكون الركبتان على الجانبين في خط واحد مع باقى الجسد ولا يجوز أن يبرز إلى الأمام . وتكون القدمان منفرجتان أيضا وبينهما زاوية قدرها حوالي ١٢٠ درجة وتكون المسافة بين الكعبين نحو سمك ٤ أصابع ، وهذا الوضع الذى يتخذه الجسد والساقان والقدمان يكون الوقفة الأساسية لبهاراتا تاتام لأنه يتكرر عمليا فى كل « الأدافس » والحركات . ومن ثم فإنه لا بد أن تفهم الراقصة المبتدئة هذا الوضع وأن تتدرب عليه حتى تجيده وتتخذه بسهولة كما يحدث وهى تقوم بأداء باقى الحركات .

وعند تنفيذ هذه الرقصة تتخذ الراقصة الوضع الذى شرحناه فيما سبق ثم تمد ذراعيها أفقيا وتكون الساعدان واليذان منحنيان قليلا إلى الأمام . وتحفظ باليدين فى وضع أفقى ويسمى بتقويس الاصابع قليلا إلى أعلى . وبعد اتخاذ هذا الوضع ( شكل ١ ) ترفع الراقصة رأسها إلى أعلى وتنظر إلى الامام ثم ترفع أحد قدميها ( شكل ٢ ) ثم تدق بها الأرض بشدة . ثم تكرر هذا بقدمها الأخرى . ويجب الحرص عند رفع أحد القدمين ألا يختل وضع البداية الذى تتخذه الجسد .

وفيما يلي الضروب المختلفة لرقصة تاتا والمقاطع الصوتية التى تنطق لتستخدم كإيقاعات تؤدى عليها الرقصة :

( أ ) **تايها تاي :** ترفع القدم اليمنى ويدق بها على إيقاع « تايها » ثم ترفع القدم اليسرى ويدق بها على إيقاع « تاي » ويكرر هذا .

( ب ) **تايها تاي :** ترفع القدم اليمنى ويدق بها على إيقاع « تايها » ثم ترفع نفس القدم مرة أخرى ويدق بها على إيقاع « تاي » ويكرر هذا بالقدم اليسرى .



8



(هـ) **تاي تاي دا تا تاي تاي تام** : ترفع القدم اليمنى ويدق بها على ايقاع كل مقطع صوتي من المقاطع « **تاي تاي دا** » ثم ترفع القدم اليسرى ويدق بها على ايقاع « **تا** » ثم يدق بالقدم اليمنى مرة أخرى على ايقاع كل مقطع من المقاطع الصوتية « **تاي تاي تام** » ويكرر هذا الدق بالقدم اليسرى ويدق بالقدم اليمنى على ايقاع « **تا** » .

**نانا** : في هذه الرقصة تستخدم الكعبان لأول مرة والمقاطع الصوتية التي تؤدي الرقصة على ايقاعاتها هي **تايوم دانا تايوم تا** وفيما يلي الضروب المختلفة لهذه الرقصة :

( أ ) يتخذ وضع البداية ( شكل ٣ ) وهذا يشبه نفس الموقف الموضح في شكل ١ . وعلى ايقاع **تايوم** تمد الساق اليسرى الى الجانب الايمن ، وتجذب الكتف اليمنى قليلا الى الداخل وتقلب الكتف اليمنى الى أعلى وتدار الرأس للنظر الى اليسر اليمنى

(جـ) **تايها تايها تاي** : ترفع القدم اليمنى ويدق بها على ايقاع « **تايها** » ثم ترفع مرة أخرى ويدق على ايقاع « **تايها** » ثم ترفع مرة ثالثة ويدق بها على ايقاع « **تاي** » أي يدق نفس المكان ثلاث مرات متتابعات بالقدم اليمنى . ويكرر هذا بالقدم اليسرى .

( د ) **تايها تايها تاي تاي تام** : ترفع القدم اليمنى ويدق بها على ايقاع كل مقطع صوتي من هذه المقاطع أي يدق بها خمس مرات ولكن يجب أن يكون الوقت الذي يستغرقه الدق بالقدم على ايقاعات « **تاي تاي تام** » هو نفس الوقت الذي يستغرقه الدق بالقدم على ايقاعي « **تايها تايها** » أو بعبارة أخرى اذا كان الدق بالقدم على ايقاعي « **تايها تايها** » يستغرق المدة بين طرقتين فان الدق بها على ايقاعات « **تاي تاي تام** » يجب أن يستغرق نفس هذه المدة . ويكرر هذا بالقدم اليسرى .



11



10



9

(شكل ٤) • وعلى ايقاع داتا ترفع القدم اليمنى كما فى شكل ٢ ثم يدق بها لتتخذ الوضع الاول (شكل ٣) • وفى الوقت نفسه يدفع الكتف الى الوراء ليتخذ الوضع الاول (شكل ٣) • وفى الوقت نفسه يدفع الكتف الى الوراء ليتخذ الوضع الاصل الطبيعى وتقلب الكف الى أسفل وتدار الرأس للنظر مباشرة الى الامام (شكل ٣) • ويكرر هذا على الجانب الايسر على ايقاعات المقطعين **تايوم تا** • ويمكن أداء الرقصة بقدم واحدة على ايقاعات المقاطع **تايوم داتا تايوم تا** بأكملها وذلك بتكرار الحركة بأكملها مرتين بنفس القدم •

(ج) يتخذ الوضع الموضح بشكل ٣ • وعلى ايقاع المقطع **«تايوم»** تمد الساق اليمنى الى الامام (ولا تثني عند الركبة) وفى الوقت نفسه ينحني الجسد الى الامام والى اليمين وتمدد الذراع اليمنى حتى توضع اليد اليمنى فوق القدم اليمنى (شكل ٧) • ويحتفظ بالموقف نفسه وعلى ايقاع المقطع **«داتا»** ترفع القدم اليسرى ويدق بها فى نفس المكان • ثم على ايقاع **«تايوم»** توضع القدم اليمنى خلف اليسرى ويدق بأصابع القدمين وفى الوقت نفسه تكون القامة منتصبة وتوضع اليد اليمنى فوق الرأس ويدار الوجه الى أعلى وينظر اليها شكل (٨) ويحتفظ بالوضع

(شكل ٤) • وعلى ايقاع داتا ترفع القدم اليمنى كما فى شكل ٢ ثم يدق بها لتتخذ الوضع الاول (شكل ٣) • وفى الوقت نفسه يدفع الكتف الى الوراء ليتخذ الوضع الاول (شكل ٣) • وفى الوقت نفسه يدفع الكتف الى الوراء ليتخذ الوضع الاصل الطبيعى وتقلب الكف الى أسفل وتدار الرأس للنظر مباشرة الى الامام (شكل ٣) • ويكرر هذا على الجانب الايسر على ايقاعات المقطعين **تايوم تا** • ويمكن أداء الرقصة بقدم واحدة على ايقاعات المقاطع **تايوم داتا تايوم تا** بأكملها وذلك بتكرار الحركة بأكملها مرتين بنفس القدم •

(ب) تكرر الحركات المتتابعة على ايقاعات **تايوم داتا تايوم تا** كما شرحناه آنفا فى الفقرة (أ) • ثم توضع القدم اليمنى خلف اليسرى ويدق بأصابع القدمين على ايقاع المقطع الصوتي **«تايوم»** وفى الوقت نفسه يشنى الجذع قليلا الى اليمين والى الامام وتمدد الكف اليمنى الى الامام بالقرب من الصدر وتحنى الرأس قليلا للنظر الى الكف الأيمن (شكل ٥) • وعلى ايقاع **«داتا»** ترفع



14



13



12





نفسه وعلى ايقاع « تا » ترفع القدم اليسرى ويدق بها في نفس المكان . ثم تكرر الحركة التي شرحناها في الفقرة (أ) (شكل ٤ وشكل ٣) مرتين بالقدم اليمنى لكي يتم الاداء على ايقاع الجملة « تايوم داتا تايوم تا » مرة أخرى . وتكرر نفس الحركات المتتابعة بأكملها بالقدم اليسرى .

(د) يتخذ الوضع الموضح في شكل ٩ وتكون اليدين بالقرب من الصدر والرأس منتصبين والعينان تنظران الى الامام . وعلى ايقاع المقطع الصوتي « تايوم » تمد الساق اليسرى الى الامام على خط مستقيم مع الحرص على عدم ثنيها عند الركبة وفي الوقت نفسه ينحني الجسد الى الامام وتمد اليدين معا حتى تصلا بالقرب من وقوف القدم اليمنى الممدودة ويعدل وضع الوجه للنظر الى هاتين اليدين (شكل ١٠) . ويحتفظ بالوضع نفسه وعلى ايقاع المقطع الصوتي « داتا » ترفع القدم اليسرى ويدق بها في نفس المكان . ثم على ايقاع المقطع الصوتي « تايوم » تعود الراقصة الى الوضع الابتدائي وتدق بقدمها اليمنى المكان الاصل الذي كانت تقف عليه وتنظر الى اليدين (شكل ١١) وتحتفظ بالوضع نفسه ثم على ايقاع المقطع الصوتي « تا » ترفع القدم اليسرى وتدق بها في نفس المكان . ثم تقوم بعد ذلك باداء الحركات المتتالية على ايقاعات « تايوم داتا تايوم تا » كما توضيح في الفقرة (أ) وتكرر الحركات المتتالية بالقدم اليسرى .



(هـ) يتخذ الوضع المبين في شكل ٩ ثم على ايقاع المقطع الصوتي « تايوم » تمد الساق اليمنى الى الجانب الايمن ويدق بالعقب الايمن وفي الوقت نفسه ينحني الجسد الى الجانب الايمن وتمد الذراعان ويحول الوجه للنظر الى اليد اليمنى كما هو مبين في شكل ١٢ . ويحتفظ بالوضع نفسه على ايقاع المقطع الصوتي « داتا » ولكن ترفع القدم اليسرى ويدق بها في نفس المكان . وعلى ايقاع « تايوم » يلف الجسد والوجه نحو اليسار وتحول القدم اليمنى بحيث تكون أصابع القدم الى أسفل وتغير اليدين من « الابدما » الى « كاتاكاموخا » وينظر الى اليد اليسرى (شكل ١٣) . ثم

على ايقاع المقطع الصوتي « تا » يحتفظ بالوضع نفسه ولكن القدم اليسرى ترفع ويدق بها في نفس المكان . ويؤدي بعد ذلك سلسلة الحركات « **تايوم داتا تايوم تا** » كما هو مبين في الفقرة ( د ) . ثم تكرر سلسلة الحركات بأكملها على الجانب الأيسر .

( ٩ ) يتخذ الوضع المبين في شكل ٩ ثم على ايقاع المقطع الصوتي « **تويوم** » تمتد الساق اليمنى الى الامام ( تمتد القدم الى الامام قليلا مع الحرص على ألا تنثنى الساق عند الركبة ) وفي الوقت نفسه ينحني الجسم الى الامام قليلا الى الجانب الايمن وتمتد الذراعان وينحني الوجه للنظر الى اليد اليمنى التي تكون قريبة من القدم اليمنى وفوقها ( شكل ١٤ ) . وعلى ايقاع المقطع الصوتي « **داتا** » يحتفظ بالوضع نفسه ولكن القدم اليسرى ترفع ويدق بها في المكان نفسه . ثم على ايقاع المقطع الصوتي « **تايوم** » توضع القدم اليمنى خلف اليسرى ويدق بأصابع القدم وفي الوقت نفسه ترفع الذراعان الى أعلى وتضم اليدين مع الاحتفاظ باليد اليمنى في وضع « **موسين** » **هاستا** » واليد اليسرى في وضع « **موسين** » **هاستا** » وينظر الى اليدين وهما الى أعلى ( شكل ١٥ ) . وعلى ايقاع المقطع الصوتي « **تا** » يحتفظ بالوضع نفسه ولكن ترفع القدم اليسرى ويدق بها في نفس المكان . وبعد ذلك تكرر حركات ايقاع الجملة « **تايوم داتا تايوم تا** » ولكن بطريقة مختلفة هكذا : على ايقاع المقطع الصوتي « **تايوم** » تقفز الراقصة قليلا ثم تهبط في نفس المكان وجسمها منتصب وقدماهما مضمومتان وذراعاهما ممدودتان على خط مستقيم الى اليمين والى اليسار ( **واليدين في وضع كاتا كامو خا** ) ويحول الوجه للنظر الى اليد اليمنى ( شكل ١٦ ) . ثم على ايقاع المقطع الصوتي « **داتا** » يدق بالقدم اليسرى وترفع القدم اليمنى وينحني الجسم قليلا الى اليمين وتوضع الذراعان متعارضتين أمام الصدر ويغير وضع اليدين الى « **الأ باجدا هاستا** » ويعدل الوجه لينظر الى مكان الذراعين وهما متعارضتان ( شكل ١٧ ) . ثم على ايقاع المقطع الصوتي « **تايوم** » والمقطع « **تا** »





تخفض القدم اليمنى المرفوعة ويجلس على  
العقبين المرفوعين وفي الوقت نفسه  
تمد الذراعان الى الجانبين ( واليدان في وضع  
باتاكا ) وينظر رأسا الى الأمام ( شكل  
١٨ ) . وتكرر سلسلة الحركات بأكملها  
على الجانب الأيسر .

#### تا تاى تاى تا :

( ١ ) يتخذ الوضع المبين فى شكل ٩ وعلى  
ايقاع المقطع الصوتى « تا » تطأ الراقصة  
نفس المكان وعلى ايقاع المقطع الصوتى  
« تاى » تحرك القدم اليمنى قليلا الى الجانب  
الايمن وتطأ الارض مرة أخرى ( شكل  
١٩ ) وعلى ايقاع المقطع الصوتى التالى  
« تاى » توضع القدم اليسرى خلف اليمنى  
ويدق بأصابع القدم ( شكل ٢٠ ) وعلى  
ايقاع المقطع الصوتى « تا » تحرك الراقصة  
القدم اليمنى قليلا الى الجانب الأيمن وتطأ  
الارض مرة أخرى وفي الوقت نفسه تخفض



العقب الأيسر المرفوع (شكل ٢١) . ويوفى  
بين حركات القدمين هذه وبين حركات اليدين  
هكذا : تكون اليدين فى البداية كما فى  
شكل ٩ وعلى ايقاع المقطع « تا » تميل  
اليدين اليمنى وهى فى وضع « كاتاكاموخوا  
هاستا » قليلا ثم ترتفع مرة أخرى . ثم  
يغير وضع اليد الى الأبادما وعلى ايقاع  
« تاى تاى تا » ترسم قوسا كبيرا يبدأ  
قرب الصدر ويسير عاليا فوق الرأس  
متجها الى اليمين ( انظر أشكال  
١٩ ، ٢٠ ، ٢١ ) . وكما هو مبين فى  
الاشكال المذكورة تتبع الرأس والعينان  
اتجاه اليد فى الحركة . وبعد هذا تؤدى  
الرقصة على ايقاعات المقاطع الصوتية  
« ذى تاى تاى تا » وفيها تكون الحركة  
بأكملها معكوسة هكذا : على ايقاع « ذى »  
يكون الجسد فى الوضع المبين فى شكل  
٢١ وبينما يدق بالقدم اليسرى فى نفس  
المكان تميل اليد اليمنى فى وضعها .



22



21

وتعكس حركات القدمين على إيقاعات « تاي تاي تا » وترسم اليد نفس القوس وهي تعود إلى الوضع الأصلي ( كاتاموخوا ) وذلك على إيقاع المقطع الصوتي « تا » ( شكل ٩ ) . ثم تكرر سلسلة الحركات بأسرها على الجانب الأيسر .



23

(ب) يتخذ الوضع المبين في شكل ٩ . وتكرر حركات القدمين نفسها على إيقاعات « تا تاي تاي تا » ذي تاي تاي تا « كما هو موضح في الفقرة ( أ ) السابقة . ويوثق بين حركات اليدين بهذه الطريقة : على إيقاع « تا » يغير وضع اليدين من « كاتاموخوا » إلى « الأبادما » وعلى إيقاع « تاي تاي تا » ترسم اليدين دائرة كبيرة من أسفل الحصر إلى اليمين من أعلى فوق الرأس يضاف إلى هذا أنه عندما تنتم الدائرة على إيقاع « تا » يغير وضع اليدين إلى « كاتاموخوا » مرة أخرى ( شكل ٢٢ ) . وتتبع العينان اتجاه حركة اليد اليمنى . وعلى إيقاع « ذي تاي تاي تا » تعكس حركات اليدين والقدمين . ثم تكرر





26



25



24

يكن من شيء فان اليد اليسرى في هذه الحالة لا تتخذ وضع البداية على ايقاع المقطع الصوتي « تا » ( شكل ٢٣ ) ولكنها تترك قرب الكتف الأيسر والكف مشدودة ومتجهة الى الامام . ثم تكرر المقاطع الصوتية « تا تاى تاى تاى تاى تاى تا » نفسها بهذه الطريقة . تتجه حركة القدم على ايقاع « تا تاى تاى تا » الى الجانب الايمن كما هو مبين في الفقرة ( أ ) ومع هذه تحرك اليدين كما يلي : على ايقاع « تا » تكون اليد اليسرى قرب الكتف الايمن كما هو مبين في الفقرة ( أ ) ومع تاى تا » تحرك هذه اليد تدريجيا في خط مستقيم الى الامام بحيث تكون في الوضع المبين في شكل ٢٦ على ايقاع « تا » . وعلى ايقاع « ذى تاى تاى تا » تتبع القدمان الخطوات المبينة في الفقرة ( أ ) وتحرك اليد اليسرى تدريجيا لتعود الى وضع البداية ( شكل ٢٣ ) وفي الوقت نفسه تحرك اليد اليمنى الى الامام لتتخذ وضعاً مماثلاً للوضع الذي اتخذته سابقا اليد اليسرى ( شكل ٢٦ ) . ثم تكرر سلسلة

سلسلة الحركات بأسرها على الجانب الأيسر .

(ج) يتخذ الوضع المبين في شكل ٢٣ . وتكون اليدين أمام الصدر وهما مشدودتان في وضع تريباناكا هاستا . وعلى ايقاع « تا تاى تاى تا » تكون حركات القدمين هي بالذات كما هو مبين بالفقرة (ب) السابقة . وتكون حركة اليد اليمنى كما يلي : على ايقاع « تا » تكون اليد في وضع تريباناكا ومقلوبة بحيث تكون الكف الى أعلى وفي وضع أفقى أمام الصدر . ثم تحرك هذه اليد لترسم قوسا كبيرا على ايقاع « تاى تاى » بحيث تمتد اليد اليمنى بأكملها الى اليمين على ايقاع المقطع الصوتي الثاني « تاى » ( شكل ٢٤ ) . وعلى ايقاع « تا » تتحرك اليد اليمنى بالتدرج الى الداخل الى أن تتخذ الوضع الابتدائي ( شكل ٢٣ ) . وتكرر نفس الحركة على الجانب الأيسر وذلك على ايقاع المقاطع الصوتية « ذى تاى تاى تا » مع استخدام اليد اليسرى لترسم القوس وبدء الخطوات بالقدم اليسرى . ومهما

الحركات بأسرها من البداية بالشروع فى  
الحركات من الجانب اليسر •

كوديتو ميتو : فى هذه الرقصة تقوم الأقدام  
بحركات ايقاعية مستمرة على ايقاعات المقاطع  
الصوتية « تاي ها تاي يى تاي ها ها تاي يى »  
وتكون القدمان مضمومتين فى البداية ( شكل  
٢٧ ) • وعلى ايقاع المقطع الصوتى « تاي » تقوم  
الراقصة بالقفز على قدميها والكعبان مرفوعان  
( شكل ٢٨ ) • وعلى ايقاع المقطع الصوتى « ها »  
يخفض الكعبان لتدق بهما الراقصة الارض (شكل  
٢٩) • وعلى ايقاع « تاي » تقوم بالقفز على أصابع  
قدميها مرة أخرى وعلى ايقاع « يى » تخفض  
الكعبين لتدق الارض بقدميها من الاصابع الى  
الكعبين وتؤدي حركة القدمين على هذا النحو  
فى كل « أدافو » هذه المجموعة ومهما يكن من شئ  
فهناك ضروب مختلفة فى استعمال اليدين والجسد  
نجملها فيما يلى :

( أ ) يتخذ الوضع المبين فى شكل ٢٩ : تمد  
الذراعان الى الجانبين وتتخذ اليدين وضع

كاتاكاموخا • وعلى ايقاع المقطع الصوتى  
« تاي » يغير وضع اليدين الى الأبادما  
ويحرك الكتف الايمن قليلا الى الوراء والكتف  
اليسر قليلا الى الأمام وتدار الرأس للنظر  
الى اليد اليمنى ( شكل ٢٨ ) • وعلى ايقاع  
المقطع الصوتى « ها » يحتفظ بنفس الوضع  
ولكن يدق بالكعبين • وعلى ايقاع المقطعين  
الصوتيين « تاي يى » تؤدي حركة القدمين  
نفسها - القفز على أصابع القدمين ثم الهبوط  
لدق الارض بالقدمين من الاصابع الى  
الكعبين - وتعود اليدين الى وضع كاتاكاموخا  
هاستا الاصلى ويعود الكتفان الى وضعهما  
المستقيم الطبيعى وترفع الرأس وينظر  
الى الأمام ( شكل ٢٩ ) • وبعد ذلك يوضع  
الذراعان متعارضين أمام الصدر ويكون  
الذراع الايمن فوق اليسر واليسدان فى  
وضع الأبادما والرأس منحرف قليلا للنظر  
الى اليدين ( شكل ٣٠ ) وهذه الحركة تتم  
على ايقاع المقطعين الصوتيين « تاي ها »  
ثم يباعد ما بين اليدين على ايقاع المقطعين  
الصوتيين « تاي يى » ( كما كانا من قبل )







32



31



30



38



37



36



35



34



33

(ج) وضع البداية هو نفسه ( شكل ٢٧ ) وحركة القدم هي بعينها أيضا • وعلى ايقاع المقطعين الصوتيين « تاي ها » يمد الذراع الايمن خلف الجسم وتكون اليد في وضع الابدما ويلتفت بالرأس الى الورا للنظر الى اليد اليمنى ( شكل ٣٣ ) • وعلى ايقاع المقطعين الصوتيين « تاي يي » تعود اليد اليمنى الى الوضع الابتدائي ( شكل ٢٧ ) • ثم تكرر سلسلة الحركات على الجانب الايسر •

( د ) وضع البداية كما هو مبين في شكل ٢٣ وتكون اليدين في وضع « تريباوتاك » وحركة القدمين لا تختلف عن حركتها في الحالات السابقة • وعلى ايقاع المقطعين الصوتيين « تاي ها » ترفع اليد اليمنى الى أعلى نحو الجانب الايمن وفوق الرأس وينحني الجسم الى اليسار وتدار الرأس للنظر الى

حسب ما هو مبين في شكل ٢٩ • وتكرر سلسلة الحركات بأسرها على الجانب الايسر •

( ب ) وضع البداية هو نفسه الذي شرحناه من قبل ( شكل ٢٧ ) وحركة القدم هي بعينها أيضا • وعلى ايقاع المقطعين الصوتيين « تاي ها » يمد الذراع الايسر الى الجانب الايسر ( في وضع كاتاكاموخا هاستا ) ويمد الذراع الايمن ( في وضع الابدما هاستا ) رأسا الى الأمام وإلى أسفل وينحني الجسد قليلا الى الأمام للنظر الى اليد اليمنى ( شكل ٣١ ) • وعلى ايقاع المقطعين الصوتيين « تاي يي » يستقيم الجسد وتعود اليد اليمنى الى وضعها الأصلي قرب الصدر ويغير وضعها الى كاتاكاموخا هاستا وينظر رأسا الى الامام ( شكل ٣٢ ) • وتكرر سلسلة الحركات بأسرها على الجانب الايسر •





الجانب الايمن قليلا ( شكل ٣٧ ) • وعند القيام بهذا تثنى الساق اليمنى عند الركبة بينما تمتد اليسرى على خط مستقيم وأصابع القدم مرفوعة قليلا ( شكل ٣٧ ) • تحرك القدم اليسرى الى الجانب الايمن وتضم الى القدم اليمنى ثم تقف الراقصة منتصبه القامة من جديد كما كانت فى وضع البداية وهذا يتم على ايقاع المقطع الصوتى « يا » • وفى الوقت نفسه تدار الرأس للنظر الى راحة اليد اليمنى القريبة من الصدر • ثم على ايقاع المقطع الصوتى « تاي » ترفع القدمان معا الى أعلى مع الارتكاز على الكعبين وفى الوقت نفسه تدور اليهتان عند المعصمين وتصبحان مشدودتين والاصابع تشير الى أعلى وترفع

اليدين اليمنى المرفوعة ( شكل ٣٤ ) • وعلى ايقاع المقطعين الصوتيين « تاي يى » يخفض الذراع الايسر الى أسفل جهة الجانب الايمن وينحني الجسم الى اليمين وتدار الرأس للنظر الى اليد اليمنى ( شكل ٣٥ ) • ثم تكرر نفس الحركات على الجانب الايسر •

**تاي تاي يى : ( ١ )** تقف الراقصة وقامتها منتصبه وقدماهما مضمومتان معا وذراعاهما الايسر ممتد بأكمله الى الجانب الايسر وراحة اليد الى أعلى أمام الصدر ( اليهتان معا فى وضع باتاكا ) والرأس يستدير الى اليسار للنظر الى اليد اليسرى ( شكل ٣٦ ) • يحافظ على هذا الوضع الابتدائى للرأس واليدين وترفع القدم اليمنى قليلا ونوضع ( على ايقاع « تاي » ) جهة



الرأس قليلاً للنظر رأساً الى أعلى ( شكل ٣٨ ) • ثم تخفض القدمان واليدان والرأس كلها مرة واحدة لاتخاذ الوضع المبين في شكل ٣٩ • وهذا يتم على ايقاع المقطع الصوتي « يى » • ويلاحظ أنه بينما يتم رفع القدمين واليدين والرأس بالتدريج ( شكل ٣٨ ) فان تخفيضها يتم فجأة (شكل ٣٩ ) • ثم تكرر الحركة بأكملها على أن تبدأ من الجانب المقابل •



(ب) تقف الراقصة منتصبه القائمة وقدماهما مضمومتان معا واليد اليمنى في وضع الابدما قرب الصدر والذراع اليسرى ممدودة في خط مستقيم الى أعلى واليد في وضع





44

تدار اليد اليمنى ( فى وضع الابدما ) حتى تصبح مشدودة كما ترفع الرأس قليلا للنظر مباشرة الى أعلى ( شكل ٤٢ ) . ثم بحركة سريعة واحدة . وعلى ايقاع المقطع الصوتى « بى » تخفض القدمان المرفوعتان وتدار اليد اليمنى ، وهى لا تزال فى وضع الابدما لتصبح راحة اليد متجهة الى أعلى ، كما كانت فى وضع البداية وتخفض الرأس للنظر الى اليد اليمنى ( شكل ٤٠ ) . ثم تكرر الحركة بأسرها على الجانب الايسر .

(ج) تقف الراقصة منتصبية القامة وقدماهما مضمومتان معا وذراعيها اليسرى ممدودة

كاتاكاموفا ( شكل ٤٠ ) . وتخطو الى الامام بالقدم اليمنى مستخدمة الكعب أولا ثم القدم بأكملها على ايقاع المقطع الصوتى « تاي » وفى الوقت نفسه تخفض اليد اليمنى قليلا ثم ترفعها مرة أخرى قرب الصدر كما لو كانت ترسم قوسا صغيرا أمام صدرها . وبينما تفعل هذا تنظر الى اليد اليمنى المتحركة ( شكل ٤١ ) . وتحرك القدم اليسرى الى الامام وتضمها الى القدم اليمنى لتتخذ وضع البداية من جديد شكل ٤٠ . وهذا يتم على ايقاع المقطع الصوتى « تاي » ترفع القدمان معا الى أعلى مع الارتكاز على العقبين وفى الوقت نفسه



45

الى اليمين وتضم الى القدم اليسرى ويستقيم وضع الجسم كما فى موقف البداية (شكل ٤٣) . وهذا يتم على ايقاع المقطع الصوتى « يا » . وعلى ايقاع المقطع الصوتى « تاي » ترفع القدمان معا الى أعلى مع الارتكاز على الكعبين كما ترفع الرأس قليلا للنظر رأسا الى أعلى . وعلى ايقاع المقطع الصوتى « بى » تطأ الراقصة الأرض بقدميها معا وتشد رأسها وتنظر الى أسفل وتحنى أيضا جسمها قليلا الى الامام (شكل ٤٥) . ثم تكرر الحركة بأسرها فى الاتجاه المضاد .

ترجمة : أحمد آدم محمد

جهة الجانب الايسر واليد مدلاة بارتقاء ، وذراعيها اليمنى ممدودة نحو الجانب الأيمن واليسر ( فى وضع مريجاسرسا ) وتمس الكتف الأيمن والرأس مستدير نحو اليمين للنظر الى اليد اليمنى ( شكل ٤٣ ) وعلى ايقاع المقطع الصوتى « تاي » ترفع القدم اليسرى وتتقدم بها الراقصة خطوة نحو الجانب الايسر وعند القيام بهذه الخطوة تثنى الساق اليسرى عند الركبة وتمد الساق اليمنى على خط مستقيم ، وأصابع القدم مرفوعة قليلا ، وفى الوقت نفسه ينحني الجسم قليلا جهة اليمين ، وإلى الامام قليلا (شكل ٤٤) . ثم تحرك القدم اليمنى



# علم الفولكلور .. محاولة لتعريفه

دكتور محمد محمود الجوهري

## تقديم :

## فوضى كثير من المفاهيم القائمة :

يمكننا أن نقول بادية ذى بدء أن هناك اليوم في شتى دول العالم فرع من فروع المعرفة ذو حدود على درجات مختلفة من الوضوح ، ويتمتع بقدر معين من الاعتراف الرسمى يقل أو أكثر هو الآخر تبعا لظروف كل مجتمع ، وقد تطلق عليه مسميات متباينة أيضا ، ولكنه - رغم كل هذه الفروق والاختلافات - يستهدف دراسة بعض الجوانب التقليدية من ثقافة بعض المجتمعات الانسانية . وقد يصل الأمر في بعض الحالات الى اعتباره دراسة شاملة للانسان « ككائن ثقافى » ونحن نستخدم مفهوم الثقافة Culture هنا بطبيعة الحال بمعنى الفنى ، كما هو معروف في علم الاثنولوجيا ، أى : مجموع التراث الاجتماعى بصفة عامة .

على أننا نلاحظ أنه كثيرا ما يثور الخلط في استخدام « المسميات » ، التى قد يختلف مدلولها من بلد لآخر . ولهذا السبب سأحاول منذ البداية أن أتجنب استخدام مصطلح معين من تلك المصطلحات المستخدمة عادة للدلالة على العلم الذى نحن بصدده . وسوف نفترض منذ البداية أنه لا وجود لأى من هذه المصطلحات ، ولا أستعمل كلمات : فالكلور ، أو فولكسكند ، أو اثنوجرافيا ، أو اثنولوجيا الا حيث تشير الى مفهوم محدد بعينه تدل عليه أى من هذه الكلمات .

ومن الطبيعى ان تتنوع الصورة أمام ناظرينا، بل نجدها أشد ما تكون تنوعا وتضاربا بسبب

يصدر هذا المقال في حقيقة الأمر عن حاجة موضوعية دائمة ، وحاجة محلية عارضة . أما الأولى فهى أن علينا أبناء هذا الفرع من فروع الدراسات الانسانية أن نتدارس من فترة لآخرى حدود هذا العلم وآفاقه بالتجديد ، وأن يطرح بعضنا على الآخرين كل جديد يظهر في الميدان سعيا وراء مزيد من الدقة في تعيين هذه الحدود سواء كان ذلك توسيعا أو تضيقا . ومن هنا قلنا عن ذلك بأنه حاجة موضوعية دائمة تفرضها طبيعة الدراسة في كل علم انساني ، ولا يصبح النقاش فيها باليسا أبدا . بل انه من أمارات الخطر ألا يثور حولها نقاش ويحدثم بسببها جدل . أما الحاجة المحلية العارضة التى صدر عنها المقال فهى ما نشر بقلم الأستاذ المفكر الدكتور لويس عوض على صفحات الأهرام منذ بضع شهور مضت . وقد كشفت كتابات لويس عوض كما قرر الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس : « أولا عن حاجة مفهوم الفولكلور الى توضيح وتحديد ، وبخاصة بعد تلك النتائج الباهرة التى انتهت اليها الدراسات الانسانية فى مجال الحياة الشعبية ، وثانيا : عن وجوب التخصص الدقيق الواعى بين العاملين على تمييز المسادة الفولكلورية وتصنيفها وعرضها واستلهاها » . وقد تفضل الدكتور يونس فافتح المناقشة في هذا الموضوع بمقاله : « دفاع عن الفولكلور » ( عدد ١٢ مارس ١٩٧٠ ) ، وها نحن نستجيب لدعوته الكريمة بالادلاء برأى محدد فيها .

- ١ - المعايير الثقافية .
- ٢ - المعايير السوسيوولوجية .
- ٣ - المعايير السيكيو - سوسيوولوجية .
- ٤ - المعايير الاثنولوجية .

والحق ان قيمة هذه التصنيفات نسبية للغاية ، فهي لا تمثل أساسا نظريا في مدخل العلم ، وليس المقصود منها سوى أن تمكننا من مناقشة المشكلة في تلك المرحلة الاولى من مراحل اهتمامنا بدراسات التراث الشعبي . وسوف نستطيع برغم كل المزالق أن نخطو خطوة الى الأمام ، مهما كانت ضالة تلك الخطوة ، ولكن لاشك فيها .

على أننا يجب أن نستكمل تحفظاتنا وتهيداتنا بأن نعى أمرين :

( أ ) انه يحدث في بعض الأحيان أن تطلق في بعض البلاد - نفس المسميات على معايير مختلفة . ويكون ذلك كما أشرت عندما توجد اتجاهات متباينة داخل نطاق من يأخذون بمصطلح واحد : حيث تتباين اتجاهات اتباع الفولكلور ، أو تتباين اتجاهات اتباع الفولكسكندة على نحو ما سنفضل القول فيما بعد .

( ب ) ثم أن هناك بعض البلاد التي لا تختلف فيها المعايير فحسب ، بل تتنوع المسميات أيضا . كما يمكن أن يطلق بعض هذه الأسماء على جانب أو أكثر فقط من جوانب الدراسة ( كأن يطلق

اختلاف المسالك التي نهجتها مدارس التفكير في البلاد المختلفة . وما انتهت اليه نتيجة لذلك من آراء متعارضة . فلا نجد فحسب عددا كبيرا من المسميات التي تشير الى ذلك الفرع من فروع المعرفة ، إنما نصادف كذلك اختلافات شاسعا في تحديد موضوع الدراسة في نطاق ذلك العلم . ولا نتبين تلك الفوضى . وذلك الاختلاط عند مقارنة البلاد ببعضها فحسب ، بل أننا نجد داخل البلد الواحد - مثلاً بين من يقولون فولكلور ، أو يقولون فولكسكندة - أن الأمور ليست على ما يرام دائما ، وأن الاتفاق ليس كاملا على الإطلاق بين الباحثين من ممثلي الاتجاهات المختلفة . وهذا يفسر لنا اجابة أحد الاثروبولوجيين الأمريكيين - هو جورج فوستر G. Foster - عندما سئل عن تعريف للفولكلور ، قال فيها : « اذا أجرينا مسحاً للمواد التي نشرت تحت اسم فولكلور لاتضح لنا أن الموضوع يختلف اختلافاً بينا تبعاً لما يريد الباحث أن يجعله فولكلورا » .

ولا شك أنه لو غامر أحدنا باستعراض كافة التعريفات الموضوعة ، أو على الأقل طائفة منها ، لأصيب بالرعب ، ولملأه اليأس الشديد . ولكننا نود هنا أن نتذرع بشيء من الأمل ، والتفاسل محاولين إيجاد قدر معين من النظام . فنصنف تلك التعريفات - أو الرئيسية منها على الأقل - وفقاً للمعايير التي وضعت على هديها تلك التعريفات . وهنا يمكننا أن نتفق مع عالم الفولكلور الأسباني العالِم دياس على أربعة مجموعات رئيسية ، يمكن أن نطلق عليها :





الأمريكيون هم الذين حددوا موضوع هذا الميدان على ذلك النحو . إذ أنهم صنفوا المواد الثقافية تبعاً لعلاقتها داخل الثقافة بمفهومها الواسع . ويتضمن قاموس فونك Funk للفولكلور كثيراً من التعريفات المندرجة تحت هذا النوع ( مثل تعريفات : باسكوم Bascom ، وفوسستر Foster ، وهيرسكوفيتس Herskovits ، وإيسومالا Luomala ، وسميث Smith وفوجلين Voeglin ، ووترمان Waterman . وقد تسبب هيرسكوفيتس بتضييقه نطاق الفولكلور على هذا النحو في خلق كثير من المجادلات الحية . ولو أننا نجد اليوم أن مصطلحات مثل « الأدب غير المكتوب » أو « الأدب البشري ( الشعبي ) » قد أصبحت أكثر شيوعاً في الدوائر الأثنولوجية من مصطلح فولكلور . ويفضل سميث مصطلح « المواد القولية » ، ويفضل باسكوم تعبير : « فن القول » . ويقول باسكوم أنه قد اقترح المصطلح الأخير « كي يميز الحكايات الشعبية والأساطير ، وحكايات القديسين ، والأمثال ، والأشكال الأدبية الأخرى التي تندرج تحت مفهوم الفولكلور عادة ، ولكن علماء الأثنوبولوجيا يدرجونها تحت فئات أخرى » .

إلا أن هناك ميلاً بين الفولكلوريين أنفسهم إلى احتضان هذا التعريف . فيعرف الأمريكي أتلتي Utly الفولكلور بأنه : « الأدب الذي يتناقل شفاهياً » .

ويشعر تومبسون أن غالبية علماء الفولكلور

في روسيا اسم الفولكلوريات Folkloristics على دراسة الثقافة الشعبية الروحية - الشفاهية أساساً ، بينما يطلق اسم أثنوجرافيا على دراسة الثقافة الشعبية المادية ، وهما الفرعان اللذان ينسحب عليهما معاً مصطلح فولكسكنديه بمفهومه الراهن في البلاد الناطقة بالألمانية . وسيأتي تفصيل ذلك فيما بعد ) .

**الفئة الأولى :**

إذا حللنا المجموعة الأولى من المعايير ، لوجدنا ما يلي : يستخدم بعض الفولكلوريين المعيار الثقافي culturological criterion أو ما يمكن أن نطلق عليه أيضاً المعيار الأدبي Literary Criterion وهم تلك الفئة من علماء الفولكلور الذين يعتبرون أن موضوع الفولكلور هو التراث الشفاهي oral tradition فقط ، أو ما يطلق عليه أساساً اسم : « الأدب الشعبي » . ومن الواضح أن أقلية قليلة منهم هي التي تقصر موضوع الفولكلور على الأدب الشفاهي فقط . فكثيرون منهم يوسعون ميدان الدراسة بحيث يتضمن عدا الأدب الشعبي : المعتقدات ، والموسيقى ، والرقص ، والعادات الشعبية وغيرها من العناصر . أو هم بصفة عامة يستوعبون في مجال دراستهم كل ما عدا الثقافة المادية ، سوا التكنولوجيا وما إلى ذلك من أمور .

ونعرض فيما يلي لطائفة من أشهر تعريفات الفولكلور التي تندرج تحت هذا النوع :

( أ ) الفولكلور هو الأدب الشعبي الذي ينتقل شفويا أساساً . ولقد كان علماء الأثنولوجيا

لاغراض المقارنة ، استنادا الى الغرض الذى مؤداه ان انتشار ونقل المواد الثقافية يتم شفاهة ، ويخضع لقواعد محددة معروفة . والمثال على هذا النوع من الباحثين - مثل ستيت تومبسون Stith Thompson - وغيره من دارسي الفولكلور - الذين لا تعرف دراساتهم المقارنة للحكايات الشعبية الوقوف عند حدود معينة - ولو تعسفية - وهى الحدود التى تحاول المعايير السوسولوجية ان تضعها .

وعلى الرغم من أن هناك اتجاها لدى هذه المدرسة الى قصر موضوع الدراسة على جوانب معينة فقط من الثقافة ، فإنه يبدو لنا استخدام تعبير « المعيار الثقافى » تعريفا معقولا لها . **اذ يهتم هؤلاء الباحثون بتعيين تلك الحدود لاجال دراستهم بالنظر الى الثقافة نفسها ، لا من حيث الجماعة التى تحمل تلك الثقافة .**

وقد نجد هذه المدرسة من مدارس الفولكلور مرتبطة فى بعض البلاد بالاثنوبولوجيا الثقافية ( أو الاثنولوجيا ) ارتباطا غامضا غير واضح المعالم ، أو مستقلة عنها تمام الاستقلال . كما قد نجدها فى مكان آخر تكون فرعا من نسق دراسى متكامل للانسان ككائن ثقافى ، ومن ثم يمثل أحد فروع الدراسة الاثنوجرافية .

كما قد نصادف - علاوة على كل هذا - بعض دارسي الفولكلور الذين يأخذون بالمعيار الثقافى أو الادبى يربطونه بالمعيار السوسولوجى وبذلك يقصرون موضوع الفولكلور - ببساطة -

فى الولايات المتحدة « يميلون الى اعتبار الفولكلور مختصا بالكلمة المتطقية » . وقد حدث فى أوروبا أن نرى بعض الدارسين - مثل كرون Kronn وفون سيدوف Von Sydow - فكرة أن الفولكلور أدب شعبى فى المقام الأول . وقد حدث ذلك بشكل مستقل عن زملائهم الأمريكيين . إلا أن أتباعهم يستخدمون بصفة عامة مفهوما أوسع للفولكلور .

(ب) الفولكلور هو الثقافة عموما المنقولة شفويا ( التراث الشفاهى ) . وقد أعلن جايدو Gaidez فى حديثه عن الفولكلور عام ١٩٠٧ أن : « دراسة المشكلات ، والتراث ، والتقاليد ، والحرفات ، والادب الشعبى هى دراسة التراث الشفاهى ، بهدف ارجاعها الى كنهها الحقيقى » . ومن المحدثين الذين يأخذون بهذا التعريف : بوتكين Botkin ، واسبينوزا Espinosa ، وهيرزوج Herzog ( انظر تعريفاتهم فى قاموس فونك للفولكلور ) .

واضح من كل هذه التعريفات أن هذه المدرسة الفكرية لا تستند الى معايير سيكولوجية أو سوسولوجية ، حيث هى تركز اهتمامها على ظواهر الثقافة الروحية فى حد ذاتها - أى فيما يعرفه الناس - لا على العلاقات القائمة بين الثقافة والجماعة الاجتماعية التى تحمل هذه الثقافة . معنى هذا أن تجميع المادة عند أبناء هذه الفرقة يتسع ليشمل جميع شعوب العالم فى الماضى وفى الحاضر على السواء . وهم يدرسون الماضى من خلال المصادر انتقائية التى تستخدم





التاريخية أو ما يعرف بالمتحضرة، وتلك المجتمعات التي توصف بأنها بدائية أو غير متحضرة .

وهي بذلك تدخل ضمن هذا الميدان كل ما ينتمي الى حياة وثقافة الطبقات الريفية داخل المجتمعات التاريخية . وكان علماء الفولكلور الألمان أول من تبني هذا المفهوم . الا أننا نلفت النظر هنا الى ظاهرة هامة : وهي أنه حدث في بعض البلاد التي كان لمصطلح «الفولكلور» فيها مدلولاً محدداً في البداية ، أن وسّع ميدان الدراسة بحيث أصبح يتضمن مجموع حياة وثقافة عامة الناس ، هذا في الوقت الذي أبقي فيه الدارسون - برغم توسيع الميدان على هذا النحو - على الاسم القديم لعلمهم . وقد حدث ذلك على سبيل المثال لا الحصر : في فرنسا ، وبلجيكا ، وهولنده ، وإيطاليا ، وانتشر في معظم دول أمريكا اللاتينية . وربما كان هذا هو وضعنا في مصر ، لو أننا أبقينا على مصطلح فولكلور ، ووسعناه في نفس الوقت بحيث يستوعب في دراسته الثقافة التقليدية للفلاحين . وهو أمر سنعود الى تفصيل القول فيه فيما بعد .

وقد ارتبط هذا الاتجاه كما قلنا ارتباطاً بعيداً بالفولكلور الألمانى ، وليس هنا المجال لاستعراض كافة الاتجاهات داخل الفولكلور الألمانى ، واكتفى بالإشارة الى أن هذا الاتجاه المشار اليه - أى دراسة ثقافة الفلاحين - ليس هو الاتجاه الوحيد ، ولا حتى المسيطر اليوم . وقد حصر «ايكه هولتكرانس» في كتابه : «المفاهيم الأنثولوجية العامة» ثمانية نماذج

على التراث الشفاهي الخاص بالفلاحين في المجتمعات التاريخية . ويتبنى هذا الرأي بعض دارسي الفولكلور الأسباب الذين يرون أن دراسة الثقافة المادية تندرج تحت الأنثوجرافيا . وهذا هو رأي الفولكلورى الفرنسى سانتيف Saintyves أيضاً . وهي وجهة نظر لم تصادف انتشاراً حتى الآن .

**خلاصة القول :** أن هذا الاتجاه يحدد موضوع دراسة هذا العلم على أساس جانب أو أكثر من الثقافة ، ولذلك فهو يركز - كما قلنا - على معيار ثقافى . ويطابق هذا الاتجاه على وجه الإجمال معظم الاتجاهات الفرعية التي تندرج تحت اسم فولكلور . فأصبح مصطلح فولكلور يعنون به أساساً التراث الروحي للشعب ، وخاصة التراث الشفاهي .

### الفئة الثانية :

ونقصد به الفئة التي تستخدم المعيار السوسيوولوجى لتحديد ميدان الدراسة . ونطلق على هذا اسم «المعيار السوسيوولوجى» لأن تحديد ميدان الدراسة لم يرتكز على عناصر ثقافية ، وإنما تم فى ضوء الطبقات الاجتماعية لبعض المجتمعات الانسانية . ويفرق هذا الاتجاه أولاً : بين الطبقات الريفية ( أن جاز استخدام هذا التعريف ) ، في مقابل الطبقات التي تعرف بالراقية أو العليا التي تستبعد ثقافتها من مجال الدراسة . ثم هو ثانياً : يفرق بين المجتمعات

**الفلاحين الألمان» . ويعرف شبيس Spiess**  
الفولكسكندة الألمانية بأنها : « دراسة الفلاحين » .

غير أن الواقع فعلا الآن أن هذا الاتجاه بدأ يفقد كثيرا من مؤيديه في العقود الأخيرة بسبب الصعوبة المتزايدة في تحسديد من هم « عامة الناس » Common people أو الطبقات الدنيا، أو طبقات الفلاحين، من ناحية ، وكيف يمكن - من ناحية أخرى - تمييزهم عن الطبقات العليا ، أو الطبقات المتعلمة . . الخ . فقد حدث أن أدت الثورة الاجتماعية التي كابدتها هذه الطبقات خلال الخمسين عاما الأخيرة في أوروبا أن طمست الوضوح الذي كان عليه هذا التمييز . ثم هناك اعتبار آخر أكثر أهمية وأخطر وزنا في جدل من هذا النوع وهو أنه ليس صحيحا أن تنسب إلى طبقة التراث الذي ندرسه يمكن أن تنسب إلى طبقة واحدة أو عدة طبقات فقط .

لذلك نلحظ اليوم ميلا نحو استبدال المعيار السوسيولوجي بالمعيار السيكيو - سوسيولوجي ومن أشهر النماذج لذلك ما نلاحظه عند عالم الفولكلور والاثنوجرافيا الإيطالي الشهير رافائيل كورسو R. Corso الذي دافع في الطبعة الثالثة من كتابه عن الفولكلور - التي صدرت عام ١٩٤٦ عن الأخذ بهذا المعيار كأساس لتحديد موضوعات الدراسة ومجالها . ثم عاد فأقر بعد سنوات أربع ضرورة التخلي عن المعيار السوسيولوجي ، واستبداله بمعيار سيكيو - سوسيولوجي ، الذي يلقي اليوم قبولا أوسع في أكثر من مكان .

رئيسية تمثل اتجاهات لها كيانهها داخل الفولكسكندة .

أما عن دعاة هذه النظرة داخل الفولكسكندة الألمانية فيمكننا - من باب التبسيط الزائد - ضمهم في اتجاهين رئيسيين هما :

( أ ) يرى البعض أن الفولكسكندة تدرس « الراق الأدنى » Lower Stratum في الأمة . ويرجع هذا التعريف إلى العقد الأخير من القرن التاسع عشر ، حيث صيغت فكرة « الشعب في الأمة » على اعتبارها الموضوع الحقيقي لدراسة الفولكسكندة . وفي عام ١٨٩٥ أعلن ميشائيل هابرلاندت : « اننا لا نهتم إلا بدراسة وتصوير الراق الأدنى الشعبي فقط » . وقد أبدت آراء مشابهة حتى ثلاثينات هذا القرن ، برغم الاقبال المتزايد على كلمة « شعبي » بدلا من « اراق الأدنى » . كما هو الحال مثلا عند العالم الألماني الكبير شيبامر Spamer وشميدت Schmidt .

( ب ) الاتجاه الثاني ويقصر الفولكسكندة على دراسة الفلاحين وتراثهم . وهذا هو مفهوم الفولكسكندة عند أول ممثلينها على الإطلاق الألماني : يوهان فيليكس فون كنافل . والحقيقة أن الفولكسكندة ظلت تدرس وفقا لهذا الخط الفكري حتى يومنا هذا لا في ألمانيا وحدها ، وإنما في بلاد أوروبية أخرى ، كما المحنا . ويقول شيفترينج Schweitring : « ان الفولكسكندة الألمانية هي دراسة الأهمية الثقافية



### الفئة الثالثة :

وياخذ هذا الفريق كما قلنا بالمعيار السيكوسوسيولوجي . وهو يقدم لنا ميزات مؤكدة لا شك فيها بالقياس الى المعيار الذي فرغنا توا من مناقشته . أبرز هذه الميزات تأكيد على العنصر السيكولوجي في تعريف بعض الكلمات الأساسية مثل : « عامة الناس » و « الشعب » . فلم يعد مفهوم « الشعب » - طبقا لهذا المعيار - جماعة اجتماعية معينة ، وانما بات يدل الآن على شكل من أشكال السلوك الذي نشترك فيه بدرجات متفاوتة .

ويعتبر عالم الفولكسكندة السويسري ريشارد فايس Weiss صاحب الفضل الأكبر في تحديد مفهوم « شعبي » على هذا النحو . فبينما نجد ليوبولد شميدت يطابق بين الشعبي والمنتسب للراق الادنى ، يصف فايس الاتجاهات والمواقف البشرية الفردية بأنها شعبية . وبهذا يصبح المفهوم في الحالة الأخيرة سيكولوجيا تماما . اذ يقول : « توجد الحياة الشعبية والثقافية الشعبية دائما حيث يخضع الانسان - كحامل للثقافة - في تفكيره ، أو شعوره أو تصرفاته لسلطة المجتمع والتراث » . ويقول علاوة على هذا : « يوجد في داخل كل انسان شدة وجذب دائمين بين السلوك الشعبي وغير الشعبي » . ولذلك يتضح عند كل انسان موقفان مختلفان أحدهما فردي ، والآخر شعبي أو جماعي .

فجميع أفراد الأمة - سواء كانوا عمالا أو فلاحين ، أو رعاة ، رجال أعمال أو جنود ، محامين أو اساتذة جامعيين - يشتركون جميعا في خاصية كونهم « شعبا » ، على اعتبارهم حملة الأشكال الثقافية التقليدية . وما من جدال في أن كثافة هذا العنصر الشعبي وشدته تختلف حتما من فئة الى أخرى . ولكن لا يوجد انسان بدونها على الإطلاق . الفيصل في الموضوع هو ما يعرفه الشعب - أي مجموع سكان البلد - من خلال المعرفة المتواترة بالطريق التقليدي . فهذا الاتجاه اذن دراسة للانسان ككائن ثقافي ، أي دراسة الانسان كحامل للثقافة ، أو بتعبير أفضل في سلوكه كحامل للثقافة . ويبدو ذلك واضحا عندما لا يستطيع أن يحرر نفسه من الثقافة التي ينتمي اليها ، ويسلك كإنسان فرد عقلاني .

ومن الواضح أنه لا يوجد انسان فرد يخضع خضوعا كاملا لسلطان العقل ، ويستطيع أن ينظم



الى الاستعانة بعدد كبير من المصادر التاريخية البعيدة تماما عن الدراسة المباشرة . أما دراسة المجتمعات ذات المستوى الاجتماعى الاقتصادى البسيط فتستغنى عن البحث الشاق فى الأرشيفات . ولو أن هذا لا يعنى أن البعد التاريخى سيكون محل اهتمام بالضرورة فى كلا الحالتين .

فارق آخر هو أن دراسة ثقافة المجتمعات التاريخية تتم على يد أشخاص ينتمون عادة الى تلك الثقافة . بينما نجد بالنسبة لدراسة المجتمعات البدائية أن الدراسة تتم على يد باحثين ينتمون الى ما يعرف باشقافات الراقية . على أن هذا ليس بانفارق ذى القيمة الكبيرة ، إذ أن المفروض فى كل باحث - سواء كان طرفا فى تلك الثقافة التى يدرسها ام لا - أن يتمتع باقدرة على معالجة موضوع دراسته بأكبر قدر من الموضوعية والحيادية . هذا شئ تفرضه فرضا اصول الدراسة المتخصصة التى تلقاها ، وتهيئه له عاداته العقلية التى ربي عليها . ولكننا نلاحظ فى واقع الأمر أن دراسة كثير من الفولكلوريين لشعوبهم تتصف - بسبب افتقارها الى الموضوعية العلمية - باتجاه رومانسى ، بالغ اندائية واضح الحب الزائد للوطن . وما من شك فى أن مثل هذه المواقف قد جرت على دراسات الفولكلور فى أكثر من حانة تاريخية معروفة قدرا لا يستهان به من الاستخفاف والسخرية بهذه الدراسات . وهذا هو السبب الذى يفسر لنا موقف كثيرين من الانثروبولوجيين الذى يتسم بالتشكك وعدم الثقة تجاه الفولكلور ودارسيه . ولكننا نجدهم برغم ذلك - ودون استخدام اسم فولكلور - يفزون بشكل متزايد نفس مجال الدراسة الذى يحدده المنادون بالمعيار السيكيولوجى - سوسيولوجى . ولكن دون أن يقبلوا العنصر الثانى فى ذلك المعيار ، الا وهو العنصر السوسيولوجى . وهؤلاء هم أتباع الاتجاه الاثنولوجى ( أو أن شئنا الانثروبولوجى الثقافى ) الذى سنختتم به هذا العرض التمهيدى .

ولكننا نقف قبل ذلك وقفة أخيرة نجمل فيها القول بأن هذين الاتجاهين فى تحديد الميدان - السوسيولوجى والسيكوسوسيولوجى - هما أبرز المضامين التى ارتبطت بمصطلح الفولكلور عند الألمانى . أى أن أهم الدراسات التى سارت فى ذلك الخط أنجزها دارسو فولكلور عند الألمان أو من دار فى فلكرهم ونحا نحوهم .

جميع أفعاله طبقا للمبادئ المنطقية . وبالمثل لا يوجد - فى ميدان الاحساسات والعواطف - انسان يعرف كيف يحافظ على ذاتيته - الفردية المتميزة - دون أن يتأثر بمعايير السلوك الكثيرة المعقدة التى تمليها التقاليد ( أو التراث أن شئنا ) . ولا يستطيع أكثر الناس أصالة واستقلالا داخل احدى الثقافات - حتى لو تصور فى نفسه أنه أبعد عن كل تأثير تقليدى - أن يهرب من هذا التأثير أو يتفاداه . والواقع أنه لا يوجد انسان فى العالم لا يشارك فى التقاليد ، أو يعلم بعض اللحظات اللاعقلية . وبهذا فان موضوع الدراسة هنا ليس طبقة معينة وثقافتها ، وانما الانسان فى أثناء عملية حمل التراث الاجتماعى للجماعة التى ولد ونشأ فيها . ومن الطبيعى - كما أشرنا - أن تختلف شدة التراث من طبقة اجتماعية لأخرى ، ولكن المسألة مسألة شدة فقط ، وتيسر قاصرة تماما على طبقة معينة . ولهذا السبب نقول أن عنصر التمييز سيكولوجى وليس سوسيولوجيا فى نظر مجموعة الباحثين الذين ذكرناهم هنا .

ولكننا نلاحظ فى نفس الوقت أن مثلى هذه المدرسة الفكرية ينكرون قيمة المعيار السوسيولوجى ، إذ يضمّنون ميدان دراستهم جميع الطبقات الاجتماعية فى أمة من الأمم . ولكنهم لا يذهبون - مع ذلك - الى حد توسيع المعيار السيكلوجى ليشمل جميع المجتمعات الانسانية . النتيجة إذن معيار مختلط - هو المعيار السيكيولوجى - سوسيولوجى - إذ نجدهم يميزون فى النهاية تميزا اجتماعيا بعض الجماعات الانسانية بالنسبة للبعض الآخر . وربما كان ذلك يرجع الى التقاليد الخاصة بهذه المدرسة ، كما قد يرجع الى بقايا التعصب للسلالة التى ينتمى اليها الباحث ، المهم أن الحقيقة المؤكدة بالنسبة للمدافعين عن هذا المعيار أن هناك حاجزا صلبا منيعا بين دراسة ثقافة شعب تاريخى ، وثقافة شعب من تلك التى يطلق عليها البعض « بدائية » . ( هذا على الرغم من أننا نقول اليوم أنه يندر أن يكون هناك شعب بدائى بمعنى الكلمة ، وأن الاتصالات الثقافية بين جميع الثقافات باتت من الكثرة بحيث يستحيل الفصل بين البدائى والمتحضر ، اللهم الا بشكل تعسفى ومصطنع ) .

الشئ الوحيد الذى يمكن أن نقوله أن دراسة الأمم التاريخية أكثر تعقيدا ، لأن البعد التاريخى أكثر أهمية بكثير ، وهو يزعزع الباحث اضطرابا



## الفئة الرابعة :

ويشبنى المعيار الرابع والأخير فى تخطيطنا العام هذا - وهو المعيار الاثنولوجى Ethnological ( أو الانثروبولوجى الثقافى ) - تلك الفئة من الدارسين الذين تخلوا عن كل اعتزاز مفرط بالسلالة ، محاولين دراسة الانسان ككائن ثقافى حيثما يعيش ، بغض النظر عن شكل الحياة الاقتصادية التى يحيها أو نوع الثقافة التى يرعاها وترعاه ، لا فى الحاضر فحسب ، وإنما فى الماضى كذلك .

ويهتم أنباع تلك المدرسة الفكرية بكل شئ ينتقل اجتماعيا من الأب الى الابن ، ومن الجار الى جاره ، مستبعدين المعرفة المكتسبة عقليا ، سواء كانت متحصلة المجهود الفردى ، أو من خلال المعرفة المنظمة والموثقة التى تكتسب داخل المؤسسات الرسمية : كالمدارس ، والمعاهد ، والجامعات ، والاكاديميات ، وما إليها . غير أن هذا الاستبعاد لما يعرف « بالثقافة الراقية » Superior culture نسبي للغاية . حيث قد يهتم الاثنولوجى فى أغلب الأحوال بتكوين فكرة كلية عامة ، أو الأخذ بنظرة شاملة ، لثقافة بلد من البلاد ، وبتفسير العناصر الثابتة داخل تلك الثقافة بكل ظواهرها كالفن ، والأدب ، والموسيقى والفلسفة ، بل والسياسة أيضا .

ان الثقافة نتاج عملية تطور طويلة امتدت على طول الاف السنين ، ترسبت فى كل مجتمع بشرى ، متضمنة قدرا عظيما من الحكمة فى معانيها وأنماطها الشديدة التنوع . ولا يمكن لأحد أن يهرب من تأثيرها ، فى أى مجتمع كان ، ابتداء من أكثر المجتمعات بساطة حتى أشدها تعقدا وتطورا .

ومن المسائل الأساسية ذات الأهمية المحورية أن نحدد فيما بلى وبكلمات سريعة تشير الى رؤوس موضوعات وانى أسماء مجالات تخصص بأكملها - مجال اهتمام الدارسين الآخذين بهذا المعيار . انهم باختصار يهتمون بالأدب للشفاهى المتناقل من جيل الى جيل ، والخرافات والمعتقدات ، والأغاني والرقصات ، واللغة ، والتنظيم الاجتماعى ، والتنظيم الاقتصادى ، وتفسير العالم والقوانين التى تسير وفقا لها ، وظواهر الكون ( وهو الكوزمولوجيا Cosmology ) والقانون العرفى ، والسكن ، والرسم ، والتصوير والنحت ، والعادات ، والعرف ، والفنون ، والحرف ، وأشكال السلوك فى مختلف ظروف

الحياة ومواقفها ، وبالاختصار بكل عناصر الحياة المادية ، والاجتماعية ، والروحية لآى مجتمع انسانى . مع عدم اغفال تأثير كل هذا على الابداع الفردى للفنانين ومن يعرفون باسم الصفوة .

وبرغم اقتراب هذا المفهوم الاثنولوجى الجامع من مفهومنا اليوم عن هذا الميدان ، الا أنه ليس مع ذلك جديدا كل الجدة . فقد عرفت أوروبا منذ الحرب العالمية الأولى أكثر من منار يجعل هذا الميدان علما عاما للثقافة على النحو الذى حددناه . ويمكننا أن نخص بالذكر - على سبيل المثال - بعض علماء أسبانيا والبرتغال والعالم السويسرى ريشارد قايس ، وكذلك عددا من علماء الدول السلافية . ولكنهم لم يستطيعوا فرض موقفهم هذا واحراز قدر من النجاح الا فى عدد قليل من الدول الأوروبية . ويمكن القول بأن المعيار الاثنولوجى قد استقر كأساس لتحديد ميدان العلم منذ حوالى العشرين عاما تقريبا فى الدول الاسكندنافية ، وكل الدول السلافية ، وكذلك فى البرتغال ، والمجر . وقد نجح فرض هذا المفهوم - بشكل جزئى - فى فرنسا والبرازيل وبعض دول أمريكا اللاتينية الأخرى .

ويرجع وجه القصور الرئيسى فى هذه النظرة الى التطور التاريخى الذى قطعه العلم الاثنولوجى فعلا ، والذى كان يستهدف فى بادئ الأمر دراسة الشعوب التى تعرف « بالبداية » أو « المتوحشة » ، كما يرجع قدر من ذلك الى بعض الحجج النظرية ، ولا ننسى بعض الميول العنصرية ( أو التى توصف بالتمركز حول السلالة ethnocentric ) عن الدارسين الأوروبيين .

وقد عرفت أوروبا أبان القرن التاسع عشر حيث ساد الاعتقاد بوحدة العقل البشرى أن مرحلة مقارنة كانت تقارن فيها المادة الاثنوجرافية بتلك المسادة المجموعة من « عامة الشعوب » فى أوروبا . وقد ركزت جهود الدارسين فى تلك المرحلة أساسا على البحث عن « رواسب » الماضى التى لا زالت موجودة فى ثقافة الطبقات الريفية الأوروبية .

ثم جاء ليفى برون بعد ذلك وقال بأن البدائين عقلية قبل منطقية وأسطورية ( خرافية ) ، فى مقابل العقلية المنطقية المنظمة عند الشعوب التى كانت تعرف بالمتحضرة .

وكان من شأن هذا أن زاد من الهوية التي كانت قائمة فعلا بين المهتمين بدراسة ثقافة البدائيين وأولئك المشتغلين بجمع التراث الشعبي عند الأمم المتحضرة .

على أنه لم يعد هناك اليوم من ينادى بمثل هذا الرأي ، خاصة بعد أن كتب ليفي برول نفسه فيما بعد سحب كثيرا من القضايا التي قال بها . فكتب يقول : « هناك عقلية أسطورية ( خرافية ) أكثر بروزا وأسهل ملاحظة بين البدائيين » عنها في مجتمعاتنا ، ولكنها ماثلة مع ذلك في روح كل انسان . ولما لم يكن هناك ما يؤكد وجود عقليتين مختلفتين ، فإن هذه المشكلات جميعا تدوى دفعة واحدة » .

على أننا يمكن أن نتبين بوضوح الاتجاه اليوم نحو التقريب بين فرعي هذا العلم الذي يدرس الانسان ، وذلك في عدد من الدول . وان كان لا زال هناك - حتى عهد قريب - كثير من الدارسين الذين يتمسكون بالمواقف التقليدية لكلا المدرستين . فنجد من ناحية كثيرا من المتخصصين في دراسة الثقافة الأوروبية الذين يعلنون صراحة ارتباطهم بالانثولوجيا العامة . كما نجد من ناحية أخرى كثيرا من الانثروبولوجيين والاثنولوجيين الذين يميلون بنفس الشكل الى تضمين مجال دراستهم الشعوب الأوروبية الأمريكية التي تنتمي الى أي ثقافات تاريخية أخرى . ونصادف هذا الاتجاه في المدارس الانثروبولوجيا في كل من أمريكا تحت اسم الانثروبولوجيا الثقافية - وفي أوروبا . وهكذا يكتب ديتمار كوتز Dittmar في كتابه « الانثولوجيا العامة » ، الصادر عام ١٩٥٤ قائلا : « لما لم يكن هناك فارق أساسي بين الشعوب البدائية والشعوب المتحضرة ، وأن كل علم انساني يتميز بالضرورة بملمح اثنولوجي - اذ نتصل بالانسان علم نحو ما - فإن ميدان الانثولوجيا يتسع موضوعا ومنهجيا على نحو ليس له نظير في أي علم آخر » .

وبرجع الفضل الى تقدم العلوم الانثروبولوجية والانثولوجية في توفير قدر هائل من المادة المقارنة مما يكفل لدعاة المعيار الانثولوجي أساسا نظريا راسخا كل الرسوخ . ومن شأن هذا أن يتيح توسيع مجال البحث بحيث يتضمن الى جانب العناصر والموضوعات السابق التنويه بها مسائل أخرى مثل : تاريخ الثقافة ، والعمليات الثقافية ، والعلاقات بين الشخصية والثقافة . الخ .

وقد نمت اتباع هذا الاتجاه الى جانب المنهج التاريخي المنهج الوظيفي أيضا ، وأصبحتا يستخدمان ، بالتبادل تبعا لطبيعة الموضوع والدراسة . وتطلق هذه الفئة على العلم الذي تدرسه : الانثوجرافيا ، والانثولوجيا ، والانثولوجيا الإقليمية ، والانثروبولوجيا الثقافية ، والانثروبولوجيا الاجتماعية .

علينا الآن بعد هذا العرض لابرز الاتجاهات أن نتفق على تحديد موقف جمهرة الدارسين اليوم من كل منها .

قبل ذلك نلقى بعض الضوء على موقف أهل الفئة الرابعة اليوم ، بأن نستعرض التسميات المختلفة ، ونخلص الى تحديد أقواها انتشارا وأكثرها قبولا .

فيما يختص بالانثوجرافيا : لم يستطع هذا الاسم أن يلقي قبولا عاما للدلالة على هذا الميدان من الدراسة . فالانثوجرافيا جانب من جوانب الدراسة الانثولوجية أكثر منها ميدانا مستقلا من ميادين الدراسة . والرأي محتتم على اعتبارها الانثولوجيا الوصفية descriptive ethnology أي تسجيل المادة الثقافية من الميدان . كما تعني أيضا وصف أوجه النشاط الثقافي كما تبدو من خلال دراسة الوثائق التاريخية . بل اننا نصادف مصطلح الأنثوجرافيا في بعض الأحيان مستخدما كبديل للانثولوجيا ، كما هو معناه في فرنسا مثلا . فاذا أفضينا الطرف عن الاستعمال الخاص للانثوجرافيا بمعنى دراسة الثقافة المادية ، كما يحدث في فتلنده وبعض الدول السلافية ، أمكن القول على وجه الإجمال بأن الانثوجرافيا جانب من الدراسة الانثولوجية لا ينفصل عنها .

فيما يختص بالانثولوجيا : يعرفها الكتاب بصفة عامة بأنها علم دراسة الانسان ككائن ثقافي وبأنها الدراسة المقارنة للثقافة . ولنتذكر هنا بالذات تعريف هوبل Hoebel لها بأنها : « ذلك القسم من الانثروبولوجيا المختص بتحليل المادة الثقافية وتفسيرها تفسيراً منهجياً » . ونبرز سمة خاصة فيها هي أنها - على خلاف الانثوجرافيا - علم ذو نظرة مقارنة . في كلمة واحدة : الانثولوجيا تطابق في سماتها العريضة الانثروبولوجيا الثقافية الأمريكية . وهي - في سماتها المحدودة - علم تاريخي ثقافي بطابق الانثولوجيا بمعناها المعروف في الولايات المتحدة وبريطانيا . ونحن نفضل هنا النظرة الأوسع .





( مثل : دراسات الحياة الشعبية - في الدول الاسكندنافية - ، واللاوجرافيا - في اليونان - والفولكسكنديه - في البلاد الناطقة بالمانية . . الخ ) . ويختلف تاريخها ووجهتها من بلد لآخر ، الا انه يمكن مع ذلك التعبير عنها بالمصطلح المذكور . ويعرف اريكسون الاثنولوجيا الاقليمية بأنها : « دراسة ثقافية مقارنة تقوم على أساس اقليمي ، ذات اتجاه سو سيولوجي وتاريخي ، الى جانب بعض المضامين السيكولوجية » . وهي في رأيه : « فرع من علم الاثنولوجيا العامة مطبقا على الشعوب المتحضرة في دراسة تجمعاتها وظروفها الثقافية المعقدة » . وتستبدل صفة « اقليمي » في بعض الاحيان بمصطلح « اقليمي اوروبي » ، لزيادة ايضاح المضمون . وفيما عدا هذا يعلق اريكسون قائلا : « لا شك ان هناك ايضا علم اثنولوجيا اقليمية خاص بالشعوب البدائية » . وينبغي ان يطلق عليه اسم اثنولوجيا البدائيين » . ويعتقد اريكسون ان الاثنولوجيا الاقليمية تختلف عن الاثنولوجيا العامة من وجهتين : فهي تتجنب التعميمات الكبيرة ، وهي ذات اتجاه تاريخي أقوى وذلك بسبب توفر مصادر وثائقية أغنى عندها . وهو يرى أنه يمكن في هذا الطرف قوة هذا العلم .

وبينما يقترب هذا التعريف للاثنولوجيا الاقليمية اقترابا وثيقا من آراء اريكسون عن

لا يتبقى أمامنا سوى مصطلحا واحدا ، بعد ان التفتت الخطوط الرئيسية للمصطلحات السابقة عند « الاثنولوجيا » التي تبلورها جميعا على نحو أو آخر . ما هو اذن الموقف بالنسبة لمصطلح « الاثنولوجيا الاقليمية » . هذا هو ما نفصل فيه القول في النهاية :

يجب أن نعتبر الاثنولوجيا الاقليمية فرعاً خاصاً من هذا العلم الاثنولوجي بمعناه الواسع . ونقارن في هذا الصدد رأي العالم اليوغوسلافي العالمي براتانتش Bratancic الذي يقول : « انه لا يوجد من ناحية المشكلات والمناهج أي فارق بين انفولكسكنديه والاثنولوجيا . ثم ان الاختلاف في الموضوع ليس من طبيعة نظرية وانما عملية بحتة . فهما علم واحد ، ومن السهل تفسير التفريق القائم بين الفرعين في بعض البلاد في ضوء نشأتها المختلفة ، والتراث الذي أعقب ذلك . يترتب على هذا انه يجب اطلاق اسم واحد عليهما ، ونلاحظ في الاستعمال الدولي أن كل الحثيثات في صالح تعبير « اثنولوجيا » . وهو ما سنشير اليه بتفصيل أكثر فيما يلي .

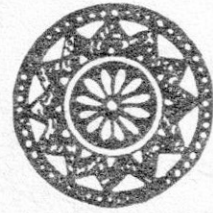
اقترح العالم السويدي اريكسون Erixon ( في عام ١٩٣٧ ) مصطلح الاثنولوجيا الاقليمية كقسم دولي من العلم الذي يدرس الثقافة الشعبية الاوروبية أو أي ثقافة شعبية قومية معينة في أوروبا . ويحمل هذا العلم أسماء كثيرة

الانثولوجيا الإقليمية السويدية ، نجد أن المصطلح نفسه قد لاقى قبولا من مؤتمر أرنهايم ( هولنده ١٩٥٥ ) بوصفه اسما مناسباً لكل دراسات الثقافة الشعبية الأوروبية الدوتية ، حيث أعلن الخبراء المشتركون في هذا المؤتمر في قراراتهم :

« أنهم يجمعون على تسمية هذا العلم على المستوى العالمى باسم : الانثولوجيا . على أن تضاف اليه صفتا إقليمية أو قومية في كل مرة نريد فيها - بهذا الأسلوب - تمييزه عن دراسة الشعوب التي ليس لها تاريخ مكتوب » .

يمكننا الآن بكل ثقة واطمئنان أن نلخص الفهم الراهن لهذا الميدان الدراسى فى كلمات قليلة : هناك ميدان معين من ميادين الدراسة يتضمن الثقافة الشعبية بجوانبها المادية والروحية . يختار البعض منه جانباً معيناً هو التراث الشفاهى أو الأدب الشعبى ويتخصصون فيه ويعرف باسم الفولكلور . وهذا هو الاتجاه الأمريكى أساساً . بينما تجمع الهيئات الدولية، وهيئات البحث العلمى والجامعات فى الشرق والغرب على السواء على تسمية الميدان كله باسم : « الانثولوجيا الإقليمية » . ولهذا الاسم - أو المفهوم - أسماء محلية خاصة . ولكن مفهومها جميعاً واحد ، مثل الفولكلور فى البلاد الناطقة بالألمانية ، أو دراسات الحياة الشعبية فى الدول الإسكندنافية .. الخ .

( د . محمد محمود الجوهري )







## جولت الفنون الشعبية



تحسين عبد الحميد

# خواطر حول الموسيقى الشعبية

كان من الشائع ، وقتاً ما ، أن تقسم الموسيقى  
فئتين : فئة للعامة وفئة للخاصة ، وموسيقى العامة  
هى تلك الألحان الخفيفة ، الراقصة فى الغالب ،  
التي تستطيع الجماهير الغفيرة من الناس تذوقها  
وترديدها دون عناء ، لا تقتضى من السامع جهداً ،  
بل هى على العكس من ذلك قد تكون له معيناً على  
بذل المزيد من الجهد . أما موسيقى الخاصة فإن  
النفس لا تدرك ما فيها من انسجام وتوافق الا بعد  
أن تكون قد تدربت على بذل نوع من الجهد الذهني  
يتيح لها أن تتبع الحيوط المختلفة للحن ، والمسارات  
غير المتوقعة للإيقاع ، وتجمع ذلك كله فى وحدة  
متألقة ، فهى اذن موسيقى تعتمد أول ما تعتمد على  
قدر من التركيز الذهني لا يتوافر الا لقلة من  
البشر ، تسمح لهم ظروف حياتهم بأن ينعموا بهذا  
الشرف ، تماماً كما كان التفكير الفلسفي وقتاً ما  
ترفاً لا يملك الاستمتاع به الا القليلون .  
كان ذلك تقسيماً شائعاً فى وقت من الأوقات



● عن مقال للدكتور فؤاد زكريا - مجلة الفكر  
المعاصر - العدد ٦٥ يوليو سنة ١٩٧٠ .

وكان من الطبيعي أن يرتبط هذا التقسيم بنوع من التمييز الطبقي ، قد يكون أحيانا قائما على أساس اجتماعي واقتصادي ، ولكنه في الأغلب قائم على أساس ثقافي ، فالعامة والخاصة يناظرون الطبقات الفقيرة والطبقات الغنية أو الارستقراطية في بعض المجتمعات ، ولكنهم في معظم الأحيان يناظرون - في مجال الموسيقى - الجهلاء والمتقنين أو السطحيين والمتعمقين ، وبعبارة أخرى فإن اهتمامات محددي الثقافة من الناس لا تتعدى المستويات السطحية الظاهرة للفن الموسيقي ، على حين أن المثقفين الحقيقيين يفتشون في أعماق هذا الفن ليستخلصوا منه دررأ لا تتكشف الا للمواصليين .

على أن عصرنا الحديث في ميله الشديد الى تعقيد كل ماهو بسيط ، قد أدخل تغييرات شاملة على هذا التقسيم البسيط ، كان من شأنها أن أصبحت الصورة معقدة غاية التعقيد : فقد دارت الأيام ، وإذا بنا نجد أولئك الذين اعتدنا أن نسميهم بالخاصة أو المثقفين أو أرستقراطي الفكر ، يهتمون كل الاهتمام بالوان الموسيقى التي يرددونها العامة ، ويجعلونها موضوعا للدراسة والتحليل ، بل ان منهم من أصبح يرى فيها خلاصاً من الأزمة الفنية التي انتهت اليها موسيقى الخاصة ذاتها ، ووسيلة بعث حياة جديدة ودماء حارة فتية في جسدتها الذي دب فيه الاعتلال والوهن .

وبعد دورة الأيام هذه أصبحنا نجد كبار المشتغلين بالموسيقى - نظرياً وعملياً - يبدون اهتماماً زائداً بإيقاع دقات الطبول عند قبيلة مجهولة في قلب غابات أفريقيا ، أو بلحن بدائي متوارث من مئات السنين ، يردده سكان جزيرة نائية في المحيط الهادئ ، ويحسون بفرحة من عشر على كنز ثمين حين يسمعون أغنية ساذجة يرددنها الفلاحون الفقراء في مجاهل الهند . وأصبح المثقف الذي كان يحتقر الموسيقى الراقصة بكل أنواعها ، يستمتع بشغف شديد الى أنغام « الجاز » ويكون النوادي التي تضم عشاق هذا اللون بل ويعد الاستماع اليه - وبأ للعجب ! - علامة من علامات اتساع الافق ورحابة الذهن والترفع عن روح الخذلقه والكبر والغرور .

ويستعرض الدكتور فؤاد زكريا بعد التغيرات الأساسية التي أدت الى الاهتمام بالموسيقى الشعبية ، مثل الفكرة القومية ، وكيف أن الاهتمام بالثقافة على المستوى السياسي والاجتماعي والاقتصادي كان لابد له من أن يصحبه اهتمام بروح الأمة كما يتجلى في ألحانها المنسقة عنها تلقائياً . ثم الاتجاه الحديث الى تحقيق الديمقراطية ، واتساع قاعدة





بدورها • وإذا كان الاتجاه الشعبي مرغوبا فيه في المجال الفني أو الموسيقي بدوره •

والحق أننا لو بحثنا في الأمر من الناحية المنطقية البحتة لتبين لنا أن صفه «الشعبية» لا ينبغي بالضرورة أن تكون مرادفة للامتياز والتفوق • ففي ميدان الفن والأدب ذاته ، لا يجد المرء غضاضة أن يتقدم إلا بعد أن تغلب على الاعتقاد «الشعبي» بأن الشمس تدور حول الأرض ، وبأن عناصر الطبيعة هي نفس العناصر الأربعة التي تظهر لحواسنا المجردة ، الخ • وفي ميدان الطب ، لم يستطع الباحثون أن ينفذوا البشرية من كثير من الأمراض إلا بعد أن تخلصوا من الفكرة «الشعبية» القائلة : أن الحياة تتولد تلقائيا ، وأن أسباب الأمراض أرواح شريرة تتقمص الناس ، وأن اليد التي تمدو نظيفة لا يمكن أن تكون محتوية على عناصر تجلب المرض ( جراثيم ) • الخ • وفي ميدان العلم النظري ، لم يستطع العقل الانساني في أن يحكم على رواية بوييسيه «شعبية» بأنها أدب رخيص ، برغم أنها تقرأ على نطاق واسع بكثير من أروع نواتج الأدب العالمي • أي أن هناك بالفعل حالات كثيرة لا تكون فيها صفة «الشعبية» تعبيرا عن فضيلة أو ميزة كامنة • وهذا ما ينبغي أن نضعه نصب أعيننا ونحن بصدد تحليل أهمية الاتجاهات الشعبية في الموسيقى • ولنحاول الآن أن نفهم ما يحدث حين يقوم فنان موسيقي كبير ببناء أعمال فنية كاملة على أساس من التراث الشعبي • لكي ندرك الدور الحقيقي الذي يقوم به هذا التراث في أعماله • إن الأمر المؤكد في نظري هو أن الفنان الكبير يستطيع أن يخلق انتاجا فنيا رائعا بتبسيط المواد التي تتاح له ، وفي هذه الحالة تكون روعة انتاجه راجعة إلى مقدرته الخاصة ، لا إلى طبيعة المادة التي يستخدمها ، وبعبارة أخرى فاللحن الشعبي البسيط الذي يتخذه فنان مثل بارتوك أو انيسكو أساسا لعمل فني كبير ، ليس هو الذي يضفي قيمة على عمله ، بل إن دور هذا اللحن لا يزيد عن دور قطعة الحجر في يد المثال أو كلمات اللغة في يد الشاعر • وكما أن هذا الحجر نفسه يمكن أن يظل مهملا في الطريق - يمر به المارة فلا يجدون فيه الا عقبة يتمنون لو أزيلت من طريقهم ، وكما أن كلمات اللغة ذاتها يمكن أن تكون موضوعا لشرثرة تافهة أو هلوسة مجنونة ، فكذلك لا يكتسب اللحن الشعبي قيمته الا من براعة الفنان الذي يصوغه على حين أنه لو نظر إليه في ذاته ، لما كان الا مادة قابلة للتشكل فحسب •

الجمهور الذي يخاطبه الفنان ، والحركة الرومانتيكية التي ازدهرت في القرن التاسع عشر ، هذه الحركة التي مجسدت - لأول مرة - التراث الشعبي في الأدب والتصوير والموسيقى • والتي نهبت الأذهان إلى تلك القوة الغامضة الخفية التي تكمن في أعماق الروح الشعبية • • وأخيرا - في القرن العشرين - كان من أهم الأسباب التي أدت إلى احياء التراث الشعبي الموسيقي ، هي البحث المجهوم في هذا القرن عن الجديد بأي ثمن • وفي أية صورة من الصور • •

ويضيف الكاتب : إن من الواضح ، بادىء ذي بدء ، أن الانتقال بفكرة « الشعب » أو « الشعبية » من المجال القومي أو الديمقراطي - أي من معناها السياسي والاجتماعي - إلى المجال الفني ، والموسيقي بوجه خاص ينبغي أن يختبر بدقه ، ويعالج بحذر شديد ، ذلك لأن هناك احتمالا قويا في أن يكون إيمان الكثيرين « بالشعب » و« الشعبية » على المستوى السياسي والاجتماعي ، قد دفعهم إلى الإيمان بهذه الفكرة ذاتها على المستوى الفني دون تمييز بين المجالين • فعندما نقول عن اتجاه معين أنه شعبي بالمعنى السياسي ، يكون لهذه الصفة في الأذهان التقدمية وقع مرغوب فيه إلى أقصى حد ، ومن الطبيعي ، تبعاً لذلك ، أن يكون لها مثل هذا الواقع حين تستخدم صفة لعمل فني • وبرغم ما قلناه من قبل ، من أننا لا نهدف إلى إصدار حكم ايجابي أو سلبي على الموسيقى الشعبية في ذاتها ، فمن الواجب أن ننبه إلى أن الخلط بين الارتباطات النفسية والذهنية للألفاظ ، فيما بين المجالين السياسي والفني ، هو في ذاته أمر غير مشروع ، ومن الممكن أن يؤدي إلى أخطار جسيمة ، وحتى لو كان المرء ممن يبدون أشد الإعجاب بالاتجاهات الشعبية في الموسيقى ، فإن هذا الإعجاب ، لو كان مصدره هو التقدمية السياسية التي تجعل المرء متعلقا بكل ما هو « شعبي » لكان بهذا المعنى أمرا غير مشروع من الناحية الفنية ، ولست أعني بذلك أنه يوجد - أو ينبغي أن يوجد - انفصال قاطع بين مجالي السياسة والفن ، بل إن ما أعنيه هو أن الأحكام التي يصدرها المرء في أحد المجالين لا ينبغي أن تكون لها بالضرورة نفس الدلالة في المجال الآخر ، وأن الارتباطات النفسية المستمدة من عالم السياسة لا يصح أن تكون أساسا للحكم في عالم الفن ، فإذا كان الشعب هو - من الناحية السياسية - مصدر كل القيم التي يعتز بها المفكر التقدمي ، فإن هذا لا يعني - منطقيا - أنه في الوقت ذاته مصدر كل قيمة في الأعمال الفنية

إن الملحن الشعبي في أيدي هؤلاء الموسيقيين العباقر ، إنما هو « مناسبة » فحسب . ومن المعروف أن الجمل اللحنية الاصلية ، في الأعمال الموسيقية الكبيرة ، ليست هي أهم عنصر في هذه الأعمال ، بل إن مدى قدرة الفنان على تنميتها وتطويرها وتعديلها هي التي تتحكم في تحديد مستوى عمله الموسيقي ، والمؤلف الموسيقي الذي يتقن عملية التطوير والتعديل وتطويع اللحن المتاح له ، يستطيع أن يمارس عمله هذا على أية مادة موسيقية ، بل إن من الموسيقيين من يقومون بهذا العمل بطريقة « استعراضية » لكي يثبتوا مقدرتهم على أن يصنعوا من أبسط المواد أعمالاً ضخمة شامخة ، ليس من الصواب أن نصف الملحن الشعبي في هذه الحالة بأنه « بذرة » صغيرة ينشأ منها نبات كامل ، إذ أن البذرة تتميز ، على أية حال ، بأن لها القدرة على النمو التلقائي إذا توافرت بعض الشروط الضرورية لنموها بالطبع ، أما في حالة الملحن البسيط الذي يركز عليه عمل موسيقي كبير ، فإن النمو لا يمكن أن يكون تلقائياً ولا يصدر عن قوة كامنة في اللحن ذاته ، أو عن استعداد فيه للتطور في اتجاه معين ، بل إن كل شيء يتوقف على تدخل الفنان وطريقة صياغته للمادة البسيطة المتاحة له .

وبعد أن يقدم الدكتور فؤاد زكريا وجهة نظره الخاصة بتفاوت الشعوب في درجة خصوصيتها الفنية ، وفي درجة حساسيتها لفنون معينات ، يصل في بحثه إلى مناقشة العودة إلى تراثنا الشعبي في الموسيقى فيقول :

إن الأصوات ترتفع في بلادنا ، منادية بالعودة إلى تراثنا الشعبي في الموسيقى ، على أساس أن في ذلك التراث حلاً لكل ما نواجهه من مشكلات فنية ، وكل ما نعانيه ، في ميدان الموسيقى ، من تردد وانفصام .

وقبل أن اختبر هذه الدعوة ، علمياً ومنطقياً ، أود في البداية أن أقدم تحليلاً بسيطاً للفظ « العودة » إلى التراث الشعبي ، حين يستخدم في بيئة ثقافية كميثنتنا . إن الدول المتقدمة في سلم الحضارة « تعود » إلى تراثها الشعبي لأنها ابتعدت عنه ، ووصلت في موسيقاها إلى أبعد حدود التعقيد شكلاً ومضموناً وأداءً ، وحين يصل المرء إلى قرب نهاية الطريق ، فمن الطبيعي أن يشعر بالحنين إلى البداية البسيطة ، ويرى في براءتها نجاة وخلصاً لروحه التي استبد بها التعقيد المفرط ، فالدعوة إلى الموسيقى « الشعبية » مفهومة تماماً في بيئة امتدت تجاربها الموسيقية « البوليفونية » - ( المتعددة الأصوات ) إلى أكثر من ثمانية قرون ،







وتنقلت فيها هذه التجارب بين مختلف ألوان الموسيقى الأوركسترالية والمنفردة والغنائية حتى وصلت ، فى مظاهرها الأخيرة ، الى استخدام الآلات الإلكترونية فى التأليف والموسيقى، عندئذ تكون العودة الى الألحان الشعبية مظهرا من مظاهر حركة « العودة الى الطبيعة » التى تتردد فى كل حضارة بلغت حداً مفراطاً من التصنيع والتعقيد .

أما نحن ، فهل انقطعت الصلات بين موسيقانا الحالية وأصولها الشعبية الى الحد الذى يبرر « العودة الى الجذور » فى الموسيقى ؟ ان من يتأمل الموسيقى التى تشيع حالياً فى بلادنا بشئ من العمق لا يصعب عليه أن يهتدى ، من وراء القناع الظاهري الذى لا تحسن الاختفاء وراءه ، الى قدر هائل من العناصر الشعبية . صحيح أن هناك محاولات « للتفرنج » تتمثل فى الالتجاء الى بعض ايقاعات الرقص الغربية ، وفى استخدام آلات غربية ، من آن لآخر ، بطريقة لا تخلو من النزوع « الاستعراضى » المكشوف ، وصحيح أن « التخت » الشرقى الصغير قد تحول الى « أوركسترا » كبير ( هو فى حقيقة الأمر تخت مكبر الصوت ، لأنه لا يفيد شيئاً من قدرات الأوركسترا على التلوين أو على التعداد والتآلف الصوتى ) . ومع ذلك فإن الألحان تظل فى صميمها قريبة كل القرب من الطابع الشعبى . والأهم من ذلك أن الجمهور ذاته لا يستجيب كثيراً لتلك « التجديدات » . وما زال وجدانه متعلقاً بطريقة الغناء الشعبية . وأبلغ دليل على ذلك حماسه الهائل للغناء على طريقة المواويل أو الليالى ، عندما يتخلل أية قطعة من النوع الذى يصطبغ ظاهرياً بطابع « التفرنج » .

واذن . فلاعتقاد بأن « العودة » الى الطابع

الشعبى للموسيقى هى التى تكفل لموسيقانا الحالية نهضة رفيعة ، هو ، من حيث المبدأ ، محاكاة ساذجة لدعوات ظهرت فى بلاد ابتعدت موسيقاها عن الأصول الشعبية ابتعاد السماء عن الأرض ، وحين تظهر مثل هذه الدعوة فى بلاد لا تزال « أرقى » أنواع الموسيقى المحلية فيها تحمل بين طياتها كثيراً جداً من مظاهر الطريقة الشعبية فى التلحين والعزف والغناء ، فانها تصبح شيئاً يدعو الى السخرية ، لسبب بسيط هو أن ما نريد « العودة » اليه كان ولا يزال ، موجوداً معنا على الدوام .

ولكن لندع جانباً هذا النقد الذى يتعلق بمبدأ الرجوع الى التراث الشعبى فى بلد لم تتجاوز موسيقاه المرحلة الشعبية بعد ، ولنحاول أن نختبر ، بطريقة علمية ، تلك التجارب التى تمارس فى بلادنا لحياء الفن الموسيقى الشعبى - مفترضين جدلاً أن مثل هذا الحياء أمر له جدواه .

عندئذ سنجد لهذه التجارب طابعاً مزدوجاً : فمنها تجارب تهدف الى اقامة بناء موسيقى ذى طابع عالمى ، على أساس من التراث الشعبى ، ومنها تجارب ترمى الى احياء هذا التراث فى ذاته . ولكل من هذين النوعين خصائص ينبغى أن نتحدث عنها على حدة .

أما محاولات اتخاذ تراث الألحان الشعبية أساساً لبناء موسيقى عالمية الطابع ، فأخشى أن أقول : انها محاولات تنطوى على شئ من التناقض ، ذلك لان الألحان الشعبية الشرقية التى يشيد عليها البناء الموسيقى العالمى هى بطبيعتها غير قادرة على التطور والنمو والتنويع الا بطريقة « مصطنعة » ، انها ألحان وضعت فى ظل نظام نغمى مبنى على وحدات لحنية مستقلة قائمة بذاتها ، لا يعرف بطبيعته تلك

القوالب التي تسمح بتنوع اللحن وتكثيفه والإضافة المتراكمة اليه ، وهناك فضلا عن ذلك تلك المشكلة المعروفة الخاصة بنوع السلالم الموسيقية ، وقابلية « ربيع الصوت » الذي تركز عليه السلالم العربية ، للتطوير في القوالب العالمية المعروفة ، والمهم في الأمر أن اللحن الشرقي يبدو في هذه الحالة ، أشبه ببذرة غير قابلة للنمو ، لأنها مغروسة في أرض غريبة ، أو أن المحاولة بأسرها تبدو أشبه بمحاولة استنبات فاكهة الصيف في الشتاء ، وقد لا يكون ذلك راجعا الى قصور في اللحن الشرقي الأصلي ذاته ، ولكن المهم في الأمر هو أن المرء لا يستطيع الاقتناع بذلك الجهد المتكلف الذي يبذل - من أجل بناء موسيقى عالمية على أساس من الألحان الشعبية المحلية ، وحتى لو رأى البعض أن الاتجاهات الموسيقية الغربية المعاصرة تسمح بمثل هذا التقارب - إذ تعطي المؤلف حرية واسعة النطاق في التصرف في السلالم الموسيقية والايقاعات والقوالب ، أو في الغائتها أصلا ، فإن المحاولة ( التي رأينا بالفعل نماذج لها في بلادنا في الآونة الأخيرة ) لن تعود لها في هذه الحالة صلة بالموسيقى الشعبية من قريب أو بعيد ، إنها تصبح في هذه الحالة منتمية الى مجال الموسيقى العالمية في أحدث تطوراتها ، ويستحيل التعرف على موسيقانا الشعبية وإدراك ملامحها والاحساس بمذاقها الخاص من خلال العمل في صورته النهائية : إنها - بالاختصار - تطوير للموسيقى العالمية في اتجاه تستخدم فيه مادة جديدة غير مألوقة ، ولكنها ليست على الإطلاق تطوير للموسيقى الشعبية ذاتها في اتجاه عالمي .

أما النوع الآخر من المحاولات ، وهو النوع الذي يرمي الى احياء تراث الموسيقى الشعبية ،

فيشوبه نقص كبير ، هو أنه يكتفي بالجانب التسجيلي فقط ، ولا يكاد مع ذلك يشعر بوجود هذا النقص فيه . . . ذلك لأن الاهتمام الأكبر ينصب فيه على ترديد نفس اللحن المنتمية الى التراث الشعبي دون أية محاولة لتطوير اللحن أو تهذيبه أو صقل طريقة أدائه ، وليس في ذلك أي مأخذ على من يقومون بهذه المحاولات ما داموا واعين بحدود عملهم ، بل ان تسجيل التراث الشعبي أمر مرغوب فيه ، تحرص عليه كل البلاد الناهضة في عالمنا المعاصر ، وهو مظهر من أقوى مظاهر الوعي الثقافي لدى أية أمة تسعى الى تحقيق التقدم في المجال الفني ، ولكن المشكلة ، هي أن هذا التسجيل والتدوين يقدم إلينا في كثير من الأحيان بل في معظم الأحيان كما لو كان هو ذاته عملا فنيا رفيعا بأحدث معاني الكلمة .

هكذا يبدو مصير الموسيقى الشعبية في بلادنا في الآونة الراهنة ، معلقا بين اتجاهين : أحدهما يهدف الى تطويره ، ولكنه يمسخه خلال هذا التطوير الى حد يستحيل معه التعرف عليه ، وآخر يكتفي بتسجيله كما هو ويعرضه علينا كما لو كان فيه هو وحده الكفاية . وكما لو كان يمثل قيمة ترضى ذوق المستمع المعاصر وحسه الفني ، والاتجاهان كما نرى متناقضان والنجاح الحاسم في هذا المجال لن يتم الا حين ندرك عن وعي أن تدوين الموسيقى الشعبية والاحتفاظ بها شيء ، واعطاءها دورا فعليا في حياتنا الفنية الراهنة شيء آخر . وان هذا الدور لن يتاح لها الا اذا ظهر من يستطيع تطويرها على النحو الذي يجعل لها دلالة عالمية من جهة ويحفظ لها بمعالمها الأصلية من جهة أخرى .



# لقاء مع بركت خارج القاهرة!



ليلى بسيونى مقدمة البرنامج



كل يقدم رأيه ، وجهة نظره ، قليلون منهم يهتمون بالفن الشعبى ومستقبله فى بلادنا ، وواقع الراهن بيننا ، وكثيرون منهم ، يقولون الكلمات من قبيل ضرورة أن يقولوا شيئا فى أى شيء .. !!

وأخشى ما نخشاه ، أن يتعرض الفن الشعبى عندنا الى ردة تشسابه وودة الاهتمام المسرحى المفاجيء الذى أصاب كثيرا من الناس عندنا ، أيام فرق التلفزيون المسرحية ، فعندما انحسرت موجة الكم فى فرق التلفزيون المسرحية ، انكشف القبار بعد معارك فرسان المسرح . والفن المسرحى ، ليصل ما بعد ذلك الى مرحلة العقم والجانب ، حيث لم يبق الا القليلون الذين يهتمون بالمسرح والحركة المسرحية ومستقبلها فى بلادنا .

وعلى أية حال ، ليس أمامنا الا أن نفكر بطريقة أكثر جدية فى كل هذا الصخب المنسوب الى الفن الشعبى ، وبقليل من الحماس والتروى ، لا بد لنا ، من تشجيع من يدلون بدلوهم ولو لأول مرة بالدعم والتأييد ، لا بد لنا من الاشادة بكل اتجاه جاد نشعر منه ، أنه يمكن أن يقدم شيئا لفننا الشعبى ، وربما كان برنامج خارج القاهرة الذى تقدمه الزميلة ليلى بسيونى

ارتبطت حياتنا الثقافية والفنية فى العشر سنوات الأخيرة ، بقضية اختلف حولها الكثيرون من حيث أهميتها وتأثيرها ، كانت قضية الكم ، والكيف هى محور الحوار المستمر بين قطاعات واسعة من المهتمين بالتنمية الثقافية والفنية فى مجتمعنا ، وسواء تراجع اتجاه الكم وسيطر اتجاه الكيف ، أو تراجع ثانية أصحاب الكيف فى اتجاه الكم ، فإن بعض ما أثير فى الساحة وقتها ، وبدأ يثار بطريقة أو بأخرى فى الوقت الحاضر . هو أنه من خلال الكم نستطيع الوصول الى الكيف المستمر المتطور وصولا الى النمو الثقافى والفنى المتكامل .. وعلى أية حال فإن الطريق ما زال طويلا أمام الجميع ، وأحسب أن الفنون الشعبية بوجه عام ، سواء ما كان منها رقصا شعبيا - أم أغنية شعبية تتعرض الآن لشيء من هذا النوع ، فهم تدهأ فىما اعتقد مرحلة الكم المثر ، والكيف القليل ، وربما كان ذلك سببا موضوعيا فى أن يدلى الكثيرون بدلوهم فى الفنون الشعبية ، وفى كل ما تمثله من أنشطة مختلفة ، فلقد كثرت المقالات ، والتعليقات ، والتوجيهات فى المرحلة الأخيرة

تصوير محمد النجاوى

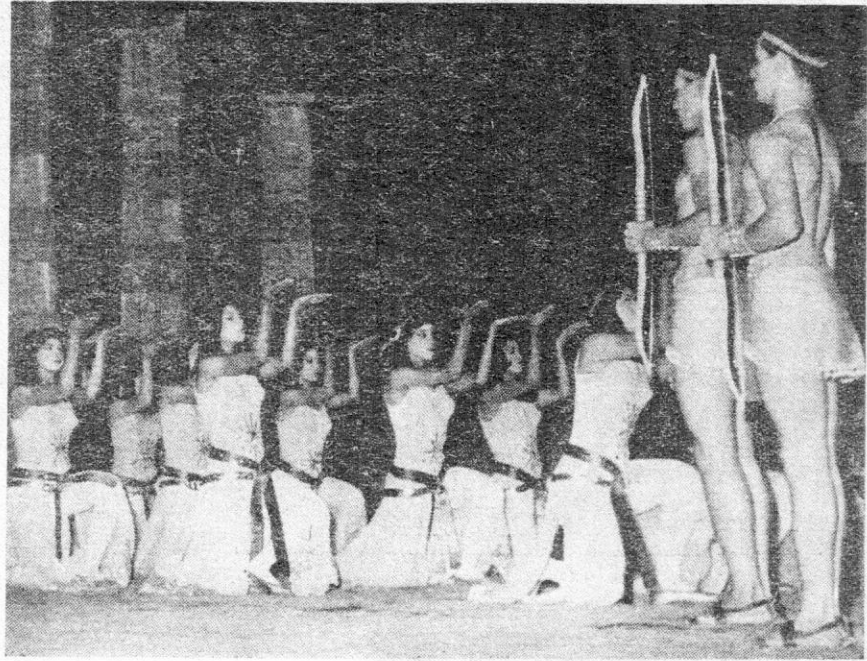


ويخرجه محمد سليم من البرامج التي يجب أن يشهد بها المرء . فالبرنامج ناجح ما في ذلك شك ، ويتكاثر جمهوره أمام الشاشة الصغيرة يوماً بعد يوم . . . فمعظم فقراته تقريباً مأخوذة من البيئة الشعبية ، ومن فنون المحافظات المختلفة . ويمكن لهذا البرنامج أن يحقق مكاسب كثيرة لمآثوراتنا الشعبية وحياتنا الفنية عن طريق النزول إلى البيئات الشعبية وتسجيل فنونها ومآثوراتها الحية المتفاعلة مع أطوار حياة الناس في المجتمع ومناسباتهم العامة والخاصة .

تقول ليلى بسيونى مقدمة البرنامج :

لقد بدأ البرنامج كمسابقة بين المحافظات ، وتطور وصار تقديماً لكل محافظة على حدة ، ولما سألتها عن امكانيات التطوير . . . قالت : لاشك أن البرنامج ما زال في البداية ، ونرجو في المستقبل ، أن نظوره ونجعل منه صورة كاملة لمختلف الأنشطة الفنية والشعبية في كل محافظة ولا شك أن التقدم الذى حققته فرق مثل فرقة البحيرة للفنون الشعبية وكذلك فرقة المنصورة ودمياط شيء يجعلنا نشعر بالامل في مستقبل أكثر اشراقاً بالنسبة للفنون الشعبية في بلادنا





بعض الصناعات الشعبية ومحترفي هذه الصناعات باعتبارهم فنانين شعبيين ، لهم دورهم الذي لا يجب اغفاله ، وسوف نطور تقديم البرنامج قليلا حيث تقدمه في صورة حكاية عن المحافظة يتخللها تقديم الأنشطة الفنية المختلفة ، والحقيقة أن هذا البرنامج قد أتاح للحياة الفنية أن تعرف أنماطا من الاغاني الشعبية والرقصات الشعبية كان لها تأثيرها الذي لا شك فيه على فنانينا من مغنيين وموسيقيين ومؤلفين .

ان برنامج خارج القاهرة في رأيي جزء من قضية الكم الكثير وجبذا لو استطعنا أن نستخلص منه بعض الكيف المفيد ، وباستطاعة التلفزيون بلا شك أن يمول البرنامج ، ولو عن طريق الاعلانات عن الأنشطة الاقتصادية - بين فقرات البرنامج - الموجودة في المحافظات ، ويكون باستطاعته وقتئذ أن يقدم لنا فنون المحافظات بصورة أكثر واقعية ، وإذا استطاع المشرفون على البرنامج أن يدعموه ببعض الخبرات الفنية ، كمصممي رقصات مثلا ، أو بعض الموسيقيين لتعديل بعض الرقصات أو الألحان ، لكي يعتبر هؤلاء ويستفيدوا من ممارسة العمل الفني الميداني . بعض هذا لو تحقق لكان جديرا بتقدم لا شك فيه .

« تحسين عبد الحى »

ولما سألتها عن بعض عمليات التليفق الفنية وعمليات الصعود والهبوط والصعود المستمرة في البرنامج كان ردها : ان ذلك يرجع الى اهتمام المحافظات بالفن الشعبى ، فبعضهم مهتم فعلا به ، ومن هنا تكون الفقرات قوية ومتناسقة ، وبعضهم لا يحفل كثيرا بذلك فتكون الفقرات ضعيفة الى حد ما . . . واستدركت قائلة : لا تنسى أننا نقوم بدورنا حسب الامكانيات المتاحة لنا ، ومع هذا فان لنا دورا تعليميا اذا جاز هذا التعبير ، تقدمه بكل تواضع . . . وهو أننا قبل تقديم الرقصة أو الأغنية ، أو الموال نحاول أن نشرحه لجمهور المشاهدين ، من ناحية أصول الرقصة وما الذى تعبر عنه ، وموطنها الأصلي . . الخ . وكذلك الاغنية . وذلك مما يجعل للفن الشعبى ارضية لا بأس بها من الناحية النظرية بين جمهور المشاهدين . فكل محافظة تشتهر بنوع خاص من الرقصات كما هو معروف ، فبنات مدينة ميت غمر مثلا قدمن رقصة النحاسين باتقان شديد ، وذلك لأن هذه الصناعة منتشرة هناك . وغيرها من المدن تقدم رقصاتها وألحانها بما يتوافر لديها من الامكانيات الفنية .

وتقول مقدمة البرنامج أيضا : اننا فى الدورة الجديدة سنحاول أن نقدم بين فقرات البرنامج



## مكتبة الفنون الشعبية



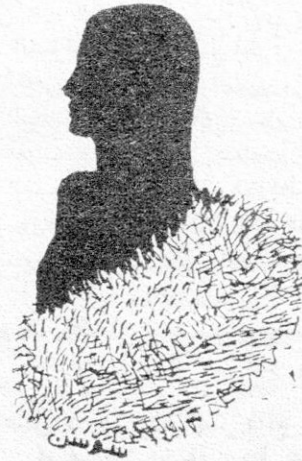
# الذئب في حياتنا وراثتنا

الأستاذ عبد القادر عياش محام سوري  
اضطلع منذ سنوات قلائل بإعداد سلسلة  
تحقيقات فولكلورية من وادي الفرات ، حيث  
شهدت دير الزور ٠٠ حاضرة الفرات مولده بها  
وقد أصدر الباحث السوري سبعا وعشرين حلقة  
حتى الآن من سلسلة تحقيقاته الفولكلورية ، آخرها  
حلقة عن « القمر في حياتنا وراثتنا » . أما الحلقة  
التي نعرض لها على صفحات « الفنون الشعبية »  
في هذا العدد ، فهي الحلقة العشرون من هذه  
السلسلة .

تأليف: عبد القادر عياش  
موضوع: حسن توفيق

والأستاذ عبد القادر عياش فضلا عن  
اضطلاع به إعداد هذه السلسلة باحث لغوي ،  
وعضو لجنة الفنون الشعبية في المجلس الأعلى  
لرعاية الفنون والآداب بسورية ، وكم كنت  
أتمنى لو أن هذا الباحث قد أسمى سلسلة  
تحقيقاته هذه « سلسلة تحقيقات فولكلورية  
ولغوية » فحسب ، دون أن يبرز أنها « من وادي  
الفرات » ، ذلك لأن عددا كبيرا من الموضوعات  
التي تطرق الي بحثها لا تخص وادي الفرات  
وحده ، فالقمر والماء والقبر - على سبيل المثال -  
ليست موضوعات تخص وادي الفرات دون غيره  
لأنها موضوعات عامة تخص الإنسانية بأسرها  
بوجه عام ، دون أن يكون لها تلك الصبغة  
الاقليمية التي حاول الباحث أن يصيغها بها .

بدأ الباحث السوري حلقة التي تحدث فيها  
عن « الذئب » بتوطئة عامة وموجزة ، خص فيها  
كل ما ذكره عن الذئب في ثنايا هذه الحلقة ،  
وكان حريا به أن يستغنى تماما عن هذه التوطئة  
التي شغلت أربع صفحات ، خاصة وأن الحلقة  
كلها لا تتجاوز خمسين صفحة . فالباحث  
لا يلجأ الى كتابة مقدمة أو توطئة ليبحثه الا اذا  
تشعب هذا المبحث واتسعت رقعته بحيث يصبح  
لزاما على صاحبه أن يمهّد له بتوطئة تجمع شتات  
مبحثه وتلم خيوطه المتناثرة . وقد ذكر الباحث







وبقى الذئب \* ولعل ذلك يعود الى صفات خاصة فيه ، منها تلاقحه مع الكلب ، وانسالة نسلا يحافظ على صفات الذئب الوحشية .

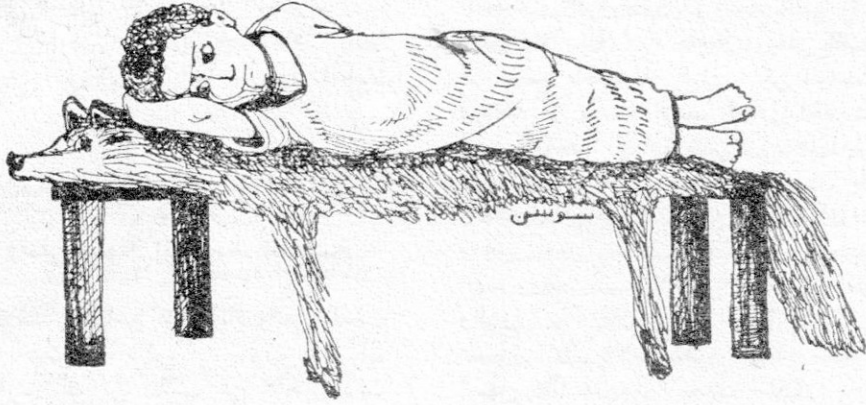
وأثبت الباحث بعد ذلك أسماء الذئب وكناه في اللغة العربية ، فمنها « ذؤالة » و « السرحان » و « السيد » و « العميس » و « أوبس » و « الاطلس » و « أبو جعدة » \* وكان الباحث يثبت شواهد من الشعر العربي القديم وردت فيها بعض هذه الأسماء لكنه كان يتغافل عن ذكر هذه الشواهد في مواضع أخرى \* ومن أمثلة ذلك أنه اكتفى بذكر اسم « السيد » بكسر السين وتسكين الياء ، مع أن هناك بيتين شهيرين في « لامية العرب » للشنفرى يتحدث أولهما عن الذئب « السيد » والنمر « الارقط » والعرفاء « الضبع » ، وهذان البيتان هما البيت السابع عشر والثامن عشر من لامية العرب وهما :

وإى دونكم أهلون : سيد علس  
وارقط زهلول وعرفاء جبال

هم الأهمل لا مستودع السر ذائع  
لديهم ولا الجاني بما جر يغذل

السورى في توطئته أن بعض الروائيين الغربيين قد وضعوا روايات حول معيشة الذئب وما يتصل به من معتقدات قديمة لكنه فى ثانياً حلقته لم يتعرض لهؤلاء الروائيين والرواياتهم بل انه لم يذكر أسماءها أو أسماء مؤلفيها ، ثم أكد أن حياة الذئب موضوع دراسة علماء الحيوان ، وتأليفهم فى القديم والحاضر \* والحق أن هذا أمر بداهى ، وما كان يجدر بالباحث أن يذكره ، فمن الطبيعى أن علماء الحيوان يدرسون حياة الذئب كما يدرسون حياة أى حيوان آخر ، فهذا مجال عملهم وميدان دراستهم \*

انتقل الباحث بعد توطئته الى الحديث عن حياة الذئب ، وصفاته فأبرز أن الذئب فطن شجاع ، لا يستعمل شجاعته الا عند الضرورة ، وبنيته قوية ، ويستطيع أن يسير أربعين كيلو مترا فى الساعة ، وأن شجاعته فى الليل تتأجج حيث يهاجم الغنم التى تخافه خوفا شديدا وعندما تشعر باقترابه منها تتكفل وتلتجم ببعضها بعضا \* والذئب من حيوانات بلاد العرب ووادي الفرات قديما وحديثا ، عرفه السكان من قريب وبعيد فى كل الاوقات فى البرارى وفى الريف . ولقد انقرض الأسد والفهد من وادي الفرات ،



ينتهبكون حقوقهم دون أن يكون للمظلومين مجير .  
٣ - رماه الله بداء الذئب : أى رماه الله بالجوع ،  
لأن الذئب دائما جائع .

٤ - تحت جلد الضأن قلب الأذؤب : يضرب  
هذا المثل لمن ينافق ويخادع الناس ، وهو يقترب ،  
فى معناه من بعض أمثالنا العامية المصرية مثل  
« تحت السواهى دواهى » و « ميه من تحت  
تبين » .

وتحدث الاستاذ عبد القادر عياش عن الذئب  
فى الشعر العربى القديم ، فذكر أن الذئب نال  
من عناية الشعراء القدامى فى الجاهلية والاسلام  
ما لم ينله حيوان آخر الا الأسد والقرد فى اليمن  
والحق أن هذا الذى ذكره الاستاذ الباحث ليس  
صحيحا لأن الجمل هو الذى نال من عناية  
الشعراء القدامى عناية ما بعدها عناية فى  
أشعارهم ، وهذا ما نجده بوضوح فى مطالع  
قصائدهم حيث يقفون على الاطلال ثم يتحدثون  
عن السفر الى الممدوح بغية نيل المال .

وقد أورد الباحث أبياتا من قصائد للشنقرى  
وعمر بن معديكرب والمرقس الأكبر والناطقة  
الجعدى وامرؤ القيس والفرزدق والشمردل بن  
شريك وعوف بن الاحوص والبحترى ، لكنه لم  
يحاول أن يشرح الظروف والملابسات التى أحاطت  
بهؤلاء الشعراء عندما تحدثوا عن الذئب ، كما  
أنه لم يحاول أن يرتب هؤلاء الشعراء فى نسق

وذكر الاستاذ عبد القادر عياش أن العرب  
منذ القديم جروا على تسمية أبنائهم باسم من  
اسماء الذئب للذكور ، والذئبة للاناث ، ثم تطرق  
الى الحديث عن الذئب فى أسماء الأشخاص  
والأماكن والأشياء والمعانى والتعابير ، ثم انتقل  
الى الحديث الموجز عن أساطير الشعوب التى لعب  
الذئب دورا فيها ، فذكر أن الفراعنة كانوا  
يعبدونه فى مدينة ليكوبوليس أى « مدينة  
الذئب » وكانوا يرسمون صورته رمزا للباس ،  
وكان الاغريق يقولون ان ليكاوون مسخه جيوپتر  
ذئبا ضاربا ، ثم ذكر الباحث أن الميثولوجيا  
السكندنافية فيها ذكرهام للذئب ، واكتفى بهذا  
دون أن يستجلى شيئا أو يوضح أمرا . كما  
ذكر عن المكدونيين أنهم من نسل مكيدو وهو  
معبود على صورة ذئب ، وأن المغول كانوا يعتقدون  
أن جد جنكيزخان قد ولد من ذئبة .

أورد الباحث بعد ذلك الامثال العربية القديمة  
التي ورد فيها ذكر للذئب وصفاته وخصاله  
ومن هذه الأمثال :

١ - أخسوك أم الذئب : أى أن أخاك الذى  
تختاره مثل الذئب ، فلا تأمنه ، ويضرب هذا  
المثل فى موضع الشك والريبة .

٢ - وشيعة فيها ذئاب ونقد : الوشيعة أى  
الخطيرة ، والنقد صغار الغنم . وهذا المثل  
يضرب للمكان الذى يضم المظلومين والظلمة الذين



تاريخي يخضع للترتيب والتسلسل فهو يتحدث - على سبيل المثال - عن البحري ، ثم يتحدث بعد ذلك عن عنتر بن شداد . ومن الابيات الجميلة التي أوردها الباحث قول النابغة الذبياني :

**تعنو الذئب على من لا كلاب له**

**وتتقى صولة المستأسد الفسار**

وانتقل الأستاذ عياش الى الحديث عن الذئب في القرآن ، حيث ورد ذكره في سورة يوسف الملكية ، كما تحدث عن الذئب في الأحاديث النبوية ، وأورد حديثاً لم يحاول التأكيد من صحته عن أبي سعيد الخدري الذي قال : « بينما راع يرعى بالحرة اذ عدا الذئب على شاة ، فحسب الراعي بينه وبينها ، فألقى الذئب على ذنبه وقال : يا عبد الله تحول بيني وبين رزق ساقه الله الى » وهكذا دار حوار مفهوم باللغة العربية بين الذئب والرجل !!

ثم أورد الباحث بعد ذلك بعض القصص العربي القديم الذي ذكر فيه الذئب ، كما تحدث عن المعتقدات الشعبية في وادي الفرات التي تناولت الذئب ، كما تحدث عن استعمالات أجزاء الذئب ، فذكر أن الناس يضعون جلده على سرير الطفل لحمايته من الجن ، كما يجففون كبده طلباً للثواب الديني ، كما يضع الرعيان عيون الذئب في مصفناهم طلباً للسحر . وانتقل الباحث بعد ذلك الى ايراد الامثال الشعبية في وادي الفرات ، وهي الامثال التي يلعب فيها الذئب دوراً بارزاً ، ثم أورد بعض الاغاني الشعبية في وادي الفرات دون أن يهتم بشرحها بالعربية الفصحى ، وبهذا أصبحت مستعصية على أفهام من هم خارج وادي الفرات في أنحاء الدول العربية المتعددة اللهجات وكان من المتسوق أن يقوم الباحث بإيضاح معاني هذه الاغاني لكي يستطيع المصري أن يفهمها ويتذوقها . وانتقل الأستاذ عياش الى ذكر الذئب في الادب العربي الحديث دون أن يهتم باستقصاء جوانب هذا الموضوع حيث ذكر صراحة « واليك ما وقع لي من مطالعاتي للمجلات وبعض الكتب العربية في فترة عملي بوضع هذه الدراسة دون أن ألجأ الى المصادر بحثاً عن النصوص التي تعرضت للذئب في أدبنا الحديث » . وكل ما فعله الباحث أن اطلع

على بعض المجلات العربية بقصد التسلية لا بقصد البحث ، فقرأ قصة في مجلة العربي الكويتية بعنوان « سنة أولى جامعة » بقلم كاتب قصة لم نسمع باسمه من قبل ، لكن الباحث تفضل فأدخله من باب « الأدب العربي الحديث » ، وقد أورد الباحث العبارة التي ورد فيها ذكر الذئب في هذه القصة : « احذري الشبان يا احسان ومعسول أقوالهم . . فكثير منهم ذئاب . . ذئاب » والحق انه اذا كانت غاية الباحث أن يورد أسماء الذئب وصفاته التي وردت في القصص والروايات ، فان هذه الغاية لا تبدو صعبة عسيرة المنال ولا تستلزم جهداً ومشقة ، فما أسهل هذا . ومن العجيب حقاً أن يورد الباحث تصريحاً لرئيس وزراء لبنان لوكالة الانباء اللبنانية يقول : « ان اقتراح وزارة خارجية اسرائيل اقامة تعاون اقتصادي مع بلدان هذه المنطقة ما هو الا محاولة لالباس الذئب جلد الحمل » . من العجيب حقاً أن يورد الباحث هذا التصريح ضمن حديثه عن الادب العربي الحديث الذي ورد فيه ذكر الذئب !

**وفي خاتمة المطاف انتقل الباحث الى الحديث عن الذئب في الآداب الأجنبية ، والذئب في**



## الفنون الجميلة والمطبوعات ومتاحف التساريخ الطبيعي وحداائق الحيوان وقصص أبناء الفرات!

وإذا كنت قد عرضت حلقة الاستاذ عياش التي تحدث فيها عن الذئب ضمن سلسلة تحقيقاته الفولكلورية ، فاننى أحب أن أوضح أن جهد هذا الباحث كان منحصرا فى جمعه للمادة بصورة ارتجالية كما أشار هو نفسه إلى هذا ، لكنه لم يحاول تحليل تلك المادة التي جمعها ، ولم يحاول التثبت من قيمتها وأهميتها ، وهذه الحلقة بشكلها الحالى تعد دراسة مبتسرة ، وهى بمثابة مقدمة لدراسة الذئب فى حياتنا وتراثنا ، يمكن لباحث غيره أن يتكى عليها الى حد ما حينما يفكر فى دراسة هذا الموضوع . وهذه الحلقة لا تثير أية مناقشة لأن صاحبها لم يبد لنا وجهة نظره الخاصة فى المادة التي جمعها . . . والروايات المتعددة التي نقلها عن حياة الذئب وخصاله . . . وكان بمقدور الباحث ما دام قد جمع عددا لا بأس به من الامثال العربية القديمة والامثال الشعبية فى وادي الفرات أن يعقد مقارنة بين هذه الامثال وتلك ، وفى تصورى أن هذه المقارنة كانت ستصبح من أمتع الموضوعات فى هذه الحلقة لو أن الباحث قد عقدها ، فالحق أن الدارسين - كما يقول أستاذنا الدكتور عبد الحميد يونس - يجدون شيئا يشبه العالمية فى الادب الشعبى ، ويجدون فيه الى جانب ذلك ظواهر محلية أو بئية لا يمكن اغفالها . . . وبالتالي فان عقد مقارنة بين الامثال العربية القديمة والامثال الشعبية فى وادي الفرات يبدو - فى نظرى - أمرا هاما وجديرا بالدراسة .

وقد أورد الباحث عند حديثه عن الذئب فى الشعر العربى القديم نماذج مختلفة من صنع الرواة الذين نسبوها الى الشعراء ، وكان بمقدوره أن يتحقق من المادة التي بين يديه كما أغفـ . . . بيتين جميلين يتسمان بالجدة والعمق فى معناهما وقد وجدت هذين البيتين فى ديوان الحماسة لأبى تمام ( ص ٢٥٧ ) ، يقول الشاعر فيهما ان أغنامه تمت أن يكون الذئب هو الذى يقوم بشأنها بدل الشاعر ، لأن الذئب يأتيها فى

دورها مرة واحدة ، ثم لا يعود اليها ، أما الشاعر فانه يأتيها كل يوم والسكين فى يده ليذبح منها للضيافة ، والشاعر يريد بهذا أن يفخر بأنه كثير الكرم والجود :

**تركت ضانى تود الذئب راعيتها  
وانها لا ترانى آخر الأبد**

**الذئب يطرؤها فى الأهر واحدة  
وكل يسوم ترانى مدينة يسدى**

وإذا أراد الباحث أن يستزيد من هذه النماذج فعليه أن ينقب فى الاصحيات والمفصليات وديوان الحماسة تنقيا جادا ، أما اذا أراد أن يدرس نماذج الشعر العربى الحديث التي ورد فيها ذكر الذئب بمعان مختلفة حسب السياق، فعليه أن يطالع دواوين بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتى وصلاح عبد الصبور ونازك الملائكة وليعة عباس عمارة فيلتر شاكر السياب - مثلا - يتحدث فى قصيدة « أغنية من شهر آب » عن سيدة برجوازية تجلس مع ضيفة لها ورغم أن الدفء المادى متاح لها وهو يتمثل فى فراء الذئب التي تغطيها الا أن دفء الروح . . . ودفء الجوهر يبدوان بعيدين كل البعد عنها :

البرد ينث من القمر  
فنلوذ بمدفأة من أعراض البشر  
والليل يطفئ شطئانه  
والضيقة تقبع بردانه  
وفراء الذئب تغطيها  
وتطفأت النيران اللاتي كانت بالدم تذكيا

ان هناك نماذج عديدة أغفلها الأستاذ عبد القادر عياش فى حلقاته عن « الذئب فى حياتنا وتراثنا » ، لكن الجهد الذى بذله - فى نهاية الأمر - جهد جدير بالتحية والتقدير ، لأنه جهد فرد واحد ، وليس جهد لجنة من اللجان .

« حسن توفيق »



# عروسة المولد

تأليف: عبد الفتى النبوى النال  
عرض: فواد بدوى

الكتاب الذى نعرضه اليوم يتمتع بأهمية خاصة ليس لكونه البحث الفائز بالجائزة الاولى للمجلس الاعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية فى مسابقة عام ٦٣ - ١٩٦٤ فحسب بل لأن هذا البحث قد استقى مادته من جميع الاوساط والطبقات العلمية والشعبية والصناعية وأضيف لكلمة المؤلف الفنية حيث انه لم يكتف بما هو موجود بدار الكتب المصرية والمتحف الاسلامى والمتحف المصرى والمتحف القبطى ومكتبات جامعات القاهرة ٠٠ والجامعة الامريكية والمكتبات العامة بل تعداها الى دار الاوبرا والمعهد العالى للتربية الفنية للمعلمين والمعهد العالى للفنون المسرحية وكلية الاقتصاد المنزلى وفرقة رضا للفنون الشعبية وبالإضافة لكل هذا كان اللقاء مع صناع عروسة المولد مسجلا خبراتهم وآرائهم ومعلوماتهم وفكاهاتهم وحديثهم حول موضوع كتابنا عروسة المولد .

وفى مقدمة كتابه يذكر المؤلف كلمة عن سمات القرن العشرين عن رؤيته الجديدة للأشياء وتفسيرها تفسيراً علمياً دقيقاً ومن محاسنه أيضاً عدم اهماله التراث الانسانى مهما صغرت أشكاله وقلت قيمته وخاماته واتباعاً لنظرية الجبشتالت التى تؤمن بالرؤية الكلية للأشياء ينظر المؤلف لعروسة « عروسة المولد » كجزء من الفن الشعبى نفسه الهيكل الذى يحتضن العروسة بين جوانبه مورداً وهو يتحدث عن الفن الشعبى أنه فى جميع صورته وأشكاله نتاج فنى فيه اصالة ابتكارية ملهى بالرمز مرتبط بالتاريخ والاساطير وهو سريع مباشر عن قرب بالحياة والمجتمع منطلق غاية



الانطلاق معبر أبلغ تعبير ويعكس الخبرة التي عاشها الفنان الشعبي تجاه أحاسيسه وأحاسيس الشعب الذي يعيش فيه خالصا من كل هذا إلى أن صانع العروسة فنان شعبي وتصبح نفس العروسة عملا فنيا شعبيا أصيلا .

يمر المؤلف بتعاريف الفن الشعبي وسماته المختلفة محيلا القارئ على الاستاذ أحمد رشدي صالح والدكتور عبد الحميد يونس وأضيف لأعمالهما كتاب الفلكلور للأستاذ فوزى العنتيل مؤكدا بهذه الايرادات تميز أسلوب الفن الشعبي والاهتمام به في مقابل النظرة القديمة مرجعا الفضل في ذلك للفنانين والنقاد والهيئات ، جامعات من كل البلدان ألقت وأثمرت للحفاظ على هذه الذخيرة مارا بمؤثرات بدءا من أول مؤتمر دولي للفنون الشعبية عام ١٩٢٧ تحت رعاية المعهد الدولي للتعاون الثقافي الذي انبثقت عنه اللجنة الدولية للفنون والتقاليد الشعبية والتي انضمت بعد الحرب العالمية الثانية الى المجلس الدولي للفلسفة والعلوم الانسانية التابع للأمم المتحدة .

بعد ذلك يتساءل المؤلف عن الأسباب التي

أدت إلى إهمال التراث موردا من وجهة نظره أسباب هذا القصور بعدم فهم مافى الاعمال من رمز أو عدم تمشيده مع القياس الكلاسيكي اليوناني القديم الا أنه يؤكد أن الفن الشعبي أبدع من أجل الجماعة وجماعية اذابت أسماء الفنانين في أعمالهم متسائلا عن المبدع الاول والمصمم لعروسة المولد مناديا بأهمية الحفاظ على الفنون الشعبية رافضا رفضا باتا فكرة التطوير حيث انه يصمم القديم بالعجز مقدما ثمانية عشر اقتراحا تفيد في هذا الميدان منها على سبيل المثال : اتباع المنهج العلمي . المبعوث الى جميع أنحاء العالم . اسناد كراسي جامعية في جميع الجامعات والمعاهد المختصة وهذا قد تحقق فعلا .

استلهم التراث وتشجيع الفنان . المؤتمرات . أجهزة التسجيل . المتاحف وغيرها .

ومن هنا ننتقل الى الجزء الثانى من الكتاب عروسة المولد وعلاقتها بالتاريخ والمجتمع والاساطير .

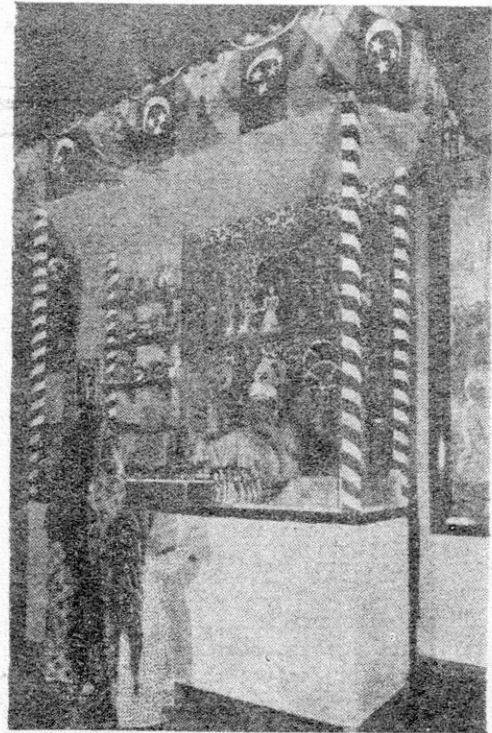
وتحت عنوان قرعى « المولد النبوى وعروسة المولد » يقول المؤلف أن عروسة المولد ارتبطت بذكرى سعيدة عند المسلمين هي ذكرى مولد الرسول عليه الصلاة والسلام مقورا أن ارتباط الاشياء بالمناسبات الدينية يعمل تأثيرا قويا نفسيا وعاطفيا عند الجماهير موضعا انه على الرغم من أن عروسة الحلوى أو عروسة المولد كما أطلق عليها قد ارتبطت بالقطر المصرى فى العالم العربى ارتباطا مميزا عن الاقطار العربية الاخرى . وأصبحت إحدى حلقات مراسم هذه المناسبة .

ويقرر الاستاذ المؤلف ان عروسة المولد لم توضع موضع البحث كعمل فنى شعبى من قبل ونظر اليها من وجهة نظر واحدة نظرة الموهو والاستمتاع وأهملت جوانب الرؤية العميقة التي ترتبط بهذا الوليد الفنى ومن ثم تركت جيلا بعد جيل على انها حقيقة تاريخية ترتبط بتاريخ معين شأنها فى ذلك شأن هيكلها الكبير .

الفنون الشعبية الذى ظل قرونا عدة نسيا منسيا من غير دراسة أو تحليل .

وبعد ذلك يحدد المؤلف منهج بحثه عن عروسة المولد المصنوعة من الحلوى وذلك باجتيازه ثلاث طرق رئيسية .

الاول هو الفن الشعبى نفسه باعتباراه البناء العام الذى يحتوى عروسة المولد - هذا الجزء الصغير .





## الثماني عروسة المولد وعلاقتها بالتاريخ والمجتمع والاساطير \*

### الثالث عروسة المولد وعلاقتها بالجمال والفن

وليثبت كيف أخذت هذه العروسة مكانها في الاحتفال بهذه المناسبة يعبر المؤلف دروب التاريخ الاسلامي بحثا عن وجودها مبتدئا بالاحتفال في عصر الرسول ( صلى الله عليه وسلم ) فلا يجد أية آثار تدل على انه كان يقام ذات الامر في عهد الخلفاء الراشدين والامويين . كذلك لم تجد الدولة العباسية فرصة للاحتفال ومرورا بالدولة الطولونية والاشيدية وعدم وجود آثار شائية يتبين ان الاحتفال بالمولد لم يتخذ صفة واضحة جليلة رسمية قبل العصر الفاطمي . هذه الدولة التي اهتمت اهتماما شديدا بالمراسم والاعياد والحفلات . والفاطيون هم أول من ابتدع فكرة الاحتفال بالمولد النبوي الشريف احتفالا تعلقه مسحة الاعياد والمهرجان واعتبر العيد في أيامهم عيدا رسميا قوميا شعبيا اسلاميا تعم فيه الناس الخيرات وتمثل لهم العطايا والمنح ويفرح الناس رجالا ونساء وأطفالا وفي وصف لسماط عيد الفطر بقاعة الذهب قاعة القصر الكبير يرويه المقرئ في يتحدث عن ألف صورة وتمثال مصنوعة كلها من الحلوى والسكر ويهتم المؤلف بتماثيل الحلوى في هذه الرواية لانها مرتبطة بعروسة المولد نفسها المصنوعة من الحلوى أى بنت نفس العائلة وتتابع الروايات . القلقشندي يذكر كذلك انه في دار الفطرة في حفل المولد النبوي كان يعمل ما يزن ٢٠ قنطارا من السكر الفائق الحلوى من طرائف الاصناف وتعمل أيضا مظلة الخليفة التي تماثل بدلتها مما يشير بانه كان هناك تلاؤم وتناسق بينهما وبين رضى الخليفة نفسه مما يذكرنا بالتوافق والانسجام بين مروحة ومظلة عروسة المولد وملابسها ويرجع المؤلف ابتكار عروسة المولد في هذا الجو الملى بالانفعالات المتنوعة التي يهتم فيها بالطعام والحلوى هذه التي وصفها المؤرخون على انها كانت تماثيل على هيئات انسانية وحيوانية هذا بالاضافة لكثرة العمال ووفرة المواد الخام من عمل وسكر .

وفي مسار التاريخ وبعد ترجيح ظهور العروسة ابان هذا العصر نجد ان الأيوبيين أسسوا عن الاحتفال مدفوعين بالروح السنية كما ان الاحتفال في عصر المماليك البحرية كان محدودا أما في أيام المماليك البرجية « الشراكسة » نجد الاهتمام بالمولد النبوي يأخذ شكلا ايجابيا .

وبعد هذا المسار التاريخي يورد المؤلف

مشاهدة « ادوارد ولیم لين » العالم الانجليزي الذي كتب عن عادات وتقالييد المصريين المحدثين لاحتفالات المولد ببركة الازبكية ٢٥٠ هـ - ١٨٣٢م الصاري . . . والقناديل . . . والاذكار والحلوى . . . كذلك يصف ماك فرسنى وهو عالم انجليزي عاش في مصر عروسة المولد التي استهوتة فقال عنها انها متألقة اللون براقة الاثر وهي في صفوف متراصة من ( نصبات ) بائعي الحلوى ذاكرا انها سميت بالعروسة لأنها محلاة في ثياب رقيقة شفافة تذكر بجلوة العروس الانسانية ويذكر كيف شاهد طريقة صنعها وتزيينها واللعب الاخرى رابطا بينها وبين عرائس أقدم في التاريخ هي عرائس التناجرا .

وهنا يعود المؤلف للمتأخف ليرى هذا الشبه فيقرر ان هذه العرائس تقترب حيناً من عروسة المولد وتبتعد حيناً آخر ويعقد المقارنة في ١٢ مادة موضحاً أوجه التشابه والخلاف ومشيراً أيضا الى عرائس مقاطعة سانتونس بفرنسا ورغم الانفاق بين هذه الاخيرة وعروسة المولد في فكرة المناسبة الدينية الا أن عروسة المولد تنفرد بميزات ومادة صنعها وأسلوبها الفني الفريد وارتباطها بهذه الارض وان كان ماك فرسنيا أكد ان المولد لم تزل تتبع نفس الطرق والماراسيم والحفلات التي كانت سائدة في العصر الفرعوني فان المؤلف قد أيده عندما روى مشاهدته لسيدى ابن الحجاج بالاقصر والجدران الداخلية الغربية في المعبد .

وعن فلسفة وجود العروسة في مناسبة المولد يقول المؤلف أنه ليس من السهل السبب المباشر فقد يكون ذلك شيئا عرضيا خلقتة الصدفة وربما كان لأمر الحاكم بأمر الله حاكم مصر ذى الاوامر الغربية حرم عمل الأفراح واقامة الزينات الا في مناسبة مولد النبي ولذلك كان الناس يعتقدون عقيد الزواج على العروسين ويجهزون حتى قدوم المولد فيقام حفل الزفاف وتصنع الحلوى على هيئة عروس تزف وقد تكون لكلمات صانع عرائس عجوز ان الاهالى يغردون عندما تسيل عجينة الحلوى الحمراء أو تربط المولد « بالانصاف » والولادة عند الفتاة .

وقد تكون فكرة العروسة لمناسبة المولد هي نفس الاسطورة المرتبطة بعروس النيل فالعروستان متصلتان بمولدين مولد النيل والفيضان ومولد الرسول .

ويستطرد المؤلف مبينا أن هناك فكرة فلسفية عميقة تختفي وراء شكل العروسة فالولادة نفسها فلسفة الحياة وهو خلق جديد وبعث حي

قوى وتجديد خلايا الحياة واكتسابها الصلابة والقوة والعروسة هي قوة الحياة في ريعان الصبا وهي مصدر الجنس والخصاب وترمز للانجاب وهي القهرين الروح في مصر القديمة للمولود الذكر .

والعروسة مصدر الحنو والحنان ومرتبطة بالجمال والجنس . . هي مركز الرؤية في الافراح . والعروسة عنوان قصة الحياة . ويحقق المؤلف قصة عروس النيل وعروسة البحر وعروسة الحسن وعروسة الخشب وعروسة الزواج والنفقة وعروسة الزار . وعروسة الاطفال والدمى وعروسة أحد السعف وعروسة القمح . وعروسة الخمسين وشم النسيم . ويورد قدرا من الاغاني الشعبية التي تغنى لكل منها كما يورد المعب الشبيهة باللعب التي كانت تصنع الى جوار العروسة من الحلوى كلعبة الكرج . ولعبة البنات ولعبة الروباركة . وتمثال النطار ثم عروسة الجلد . والعرائس المعلقة وعروسة الشمع والبرقع وعروسة السمك لينتقل بعد ذلك الى الثياب التي ترتديها عرائس المولد مقررا ان الزى الحالي هو نفس الزى الذي كانت ترتديه في عصور الفاطميين هذا الزى المتأثر بالازياء الفاسية لم يكن هناك أبدا زى أبيض لان لون جسم العروسة أبيض . ومن الزى المملوكي أخذ زى العروسة الخضر الضيق والاتساع الذي عشب لأسفل مع الاكمام المتسعة ثم المراوح والمظلة والهودج وبعد كل ذلك تأتي الزخرفة ويقارن بين أصول زيتها في كافة العصور من أين أتت بالسفيرة على الصدر والكردان وبخلاصة وأفية يخلص من الجزء الثاني لنتنقل الى الجزء الثالث وهو عن عروسة المولد وعلاقتها بالجمال والفن .

وعن عروسة المولد كعمل فني يتحفظ المؤلف بقوله انه لا يريد أن يدعى وقوفها على قدم المساواة مع المعبد المصري القديم أو قطعة النسيج القبطية ولكنه بالنظر الى نغم الخط في العروسة نراه ممثلا أصدق تمثيل يسير سيرا متثدا من غير توقف وكذلك الخط الداخل في الجسم نفسه كما اننا نلمح عنصر التماسك واضحا للمروحة تمثل الدعامة كما أن العروسة مظهر تلخيص لجمال الطبيعة رشاقة الخضر ترمز للنسق الجميل في كل شيء والالوان والزهور استجابة للطيب والفكرة : فكرة العروسة نفسها من حيث أنها تلخص معنى الحياة .

وعلى الرغم من كثرة الالوان الا ان توزيعها

الجمالي ساعد على نجاح العروسة كشكل فني عام .

نلمح في بناء العروسة الى جوار ما سبق الاتزان الجميل نتيجة ميل الفنان الذي أقام تكوينها على ثلاث مبادئ رئيسية - التخطيط الهندسي الذي تحدد في شكل المراوح وهيئة العروسة العام الأساس اللوني بمعنى غلبة اللون والاساس الزخرفي كما أن عنصر الخامات جاء عنصرا هاما له اعتباره الفني ويدخل في انصباغة وبذا تصبح وحدة متجانسة عبر بها الفنان باللون ثم الوجه مركز الحس والبصر ثم الحركة واللقاء الممثلين في المواجهة أو اللقاء السلام .

وهكذا حظيت العروسة بأراء الادباء والفنانين التي أثبتتها الكتاب . . نسمع كلمة رسكن الفيلسوف الانجليزى الذي يصفها بأنها مخزن معبا بالخبرات .

كذلك هناك كلمة هربرت ريد الفيلسوف والناقد الشهير صاحب كتاب معنى الفن

وتألمحوت رايس الذي يصفها بأنها انطلاقة تعمل السحر في رائيها .

أما جويد فيقول ان صانع العروسة عروسة الحلوى لايلعب بها ان عمله كله فيه جديد وتيقظ وانتباه .

وكان بديهيا ان يجعلها من خلال فرويد ارتباطها بالجنس ثم كلمات جوته وفان جوخ في حديث عن الفن ويرى اقترابهما من هذا العمل الفني .

#### العروسة في عالم الفن والجمال :

وفي مجال التربية الفنية شقت عروسة المولد طريقها بأسباب الموضوع ذاته وارتباطه بالتقاليد والتراث وتغلغله في البيئة وامكانيات الخسلق الفني عنده زخرفة ورمزا واستخداما متنوعا للخامات والالوان وامكانية خلق انما تشبع الغذاء الحسى لدى الشباب .

وعن مكانة عروسة المولد في الفن الاسلامي وكيف انها وحدة في هذا البناء القديم الرشيق يحدثنا الكتاب عن الارتباط بين هذا الوجه الحلو . العروسة والابداعات الاخرى .

ثم يحللها يحلل الحواجب المرسومة والعيون المكتملة والنظرة التي تشير الى اللفظة في لقاء



الوردة البيضاء .. هيلاهوب .. وداد .

وبعد أن يثبت مصداقه القيمة التي تعدت  
الثمانين مرجعا تأتي الاشكال شكل بعد شكل في  
صور محللة تحليلها ما هو وقفة عند كل صورة  
لا تنسى أن تلمح حتى ولا النقاط الصغيرة .  
خمسة وخمسة كما في شكل (١) وخمسة  
وردات كما في شكل (٢) وربما كان هناك  
ارتباط .. أو الجنين الفني الصغير كما في  
شكل (٣) .

وربما أضاف التحليل للاشكال الكثير الى  
معلومات الكتاب القيمة مثل ربطه بين اللعب  
المصرية القديمة والعروسة ومثل عقدة المقارنة بين  
عرائس التناجرا والعروسة .

ان الاشكال المائة والسنة والعشرين والكلمات  
العارضة الشارحة لاضافة هامة لهذا الكتاب الذي  
يعطى احساسا بالفرحة من خلال تصميمه الجميل  
اللون الوردي الداكن لون شربات الورد . أو لون  
العروسة مع الابيض والعروسة المرسومة (خطوطا)  
بالاخضر ما عدا الوجه المصبوغ بالاحمر .. كنه  
يعطى احساسا بالفرح وشكر عليه الفنانة المصممة  
فريدة عويس .

ولا شك ان هذا الكتاب متعة فهو رحلة جديفة  
مع هذا الشكل الأليف الأثير المخبوء في أشكال  
الفرح والاحتفال بالمولد النبوي الشريف .

أخذنا عليه المؤلف عبر رحلة تاريخية في  
دروب الفلسكولور والفن الشعبي محددًا مكانة  
العروسة تاريخيا ومكانتها في المجتمع وموقعها  
في الاساطير وعلاقتها بالجمال والفن رابطا بينها  
وبين آراء الفنانين والنقاد مشينا لكلمات الشعراء  
في هذا الغرض الحلو ذاكرة لطريقة الصنع  
والمراحل التي تمر بها .

موردا للاشكال التي تقنع وترغب الراغب في  
التزود أكثر بزيارة المتحف الاسلامي والقبطي  
وارتباط المسارح التي تعرض من خلال عروسة  
المولد فنا جميلا ولا شك أن هذا البحث كان قميًا  
بأن يفوز بالجائزة الاولى فهو جديد في موضوعه  
غنى في مادته قدمه قلم دارس واع فنان .

« فؤاد بدوي »

الحبيب والفم الصغير والقند المشقوق والحوض  
الكبير والالوان والورود والزينات وكيف انها كلها  
ترمز لرحيق الحياة وتفتحها ويؤكد ان الفنان  
لم يورد هذه الرموز عشوائيا ولكن تحت تأثير  
اختراقات نفسية دعتة أيضا الى أن يصور الجمل  
والحصان والهدهد والزرافة والطاووس والحمام  
والديك ... والنخلة .

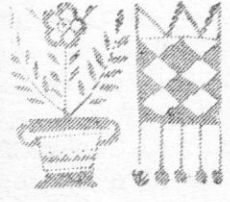
بعد ذلك يتحدث الكتاب عن العروسة  
باعتبارها مصدر روعي للفنانين اذ أن العروسة  
بشكلها ولونها وتعبيراتها وما حملته من معاني  
تاريخية واسطورية وسحرية وشعبية وجمالية  
مصدر حي يتناولها الفنانون بطرقهم الخاصة .

في مجال الفنون التشكيلية .. في مجال  
الزجل والغناء الشعبي وفي المسرح الاستعراضى  
ويعرض لاوبريت «باليل يا عين» ويركز على الجنية  
التي تخرج في شكل عروسة المولد . وترقص  
والرقصة التي قدمها معهد التربية الرياضية  
للمعلمات تلك الرقصة التي اعتمدت على شكل  
العرائس بالمرآح المتتابعة وزى العرائس وألوانه  
الجذابة والحركة الايقاعية في رقصات العرائس .  
والتشكيلات التي أحدثتها العرائس أثناء عرض  
التابلوه . هذا الى جوار ما قدمته فرقة باليه  
رامبير مايو ١٩٦٣ على مسرح دار الاوبرا العروسة  
كويليا وعلى ذات المسرح قدم المعهد العالى للبلاليه  
بالهرم تابلوه العرائس بالحركة فقط على  
أنغام الموسيقى وعلى أنغام الموسيقى الشعبية  
قدمت فرقة رضا تابلوه العرائس الحركات  
الراقصة في توزيعات وتكوينات فنية .

وفي النهاية يسرد المؤلف طريقة صناعة  
العرائس واللعب المصنوعة من الحلوى بمراحلها  
المختلفة والمرحلة الاولى القوالب الخشب وحفر  
شكل العروسة أو الحصان ثم وضع هذه القوالب  
في الماء لمدة طويلة حتى تتشبع مسامها ثم وضع  
السكر في حبل نحاسية كبيرة الحجم وغليه في  
الماء لدرجة معروفة للعاملين ثم التقليل والنقل  
وربط القوالب وصب المحلول والتفريغ والتركيب ..  
وبعد ذلك تبدأ عمليات الزينة والتخطيط وتخطيط  
المواجب ورسم العيون وتلوين الحدود والفم ثم  
عمل الجبسونة . وعلى الترتي أن يفصل ويقص  
الباترونات وفي الضالون تعمل لها التيجان  
وتثبت لها الكوشة . وعندئذ تأخذ أسماءها  
عروسة بلدى - عروسة فريال - عروسة للزفاف



# عالم الفنون الشعبية



## الحرف تعبير عن تراث الشعب العظيم

دعوني أولا وقبل كل شيء أوضح ما أغنيه  
بالحرفة بوصفها عملا ماهرا يستخدم الخامات،  
فهى لا تعنى بالضرورة مجرد العمل اليدوى  
الذى يعبر عن مهارة يدوية فى مقابل تهذيب  
العقل .

اننى هنا أتحدث عن الحرفة كعملية متكاملة  
تتضمن الأحاسيس ، والعقل ، والجسد ،  
والإيقاع الذى يخلقه التنسيق بين كل هذه  
العناصر . والحرفة لا تخلو من شيء من الميكانيكية  
ومنذ أقدم العصور والإنسان يبتكر الأدوات  
لتوسيع خيز وجوده ولم يركن الى مهارته البدنية  
الغير مدعمة بأى سند .

وعلىنا أيضا أن نعترف أن الحرفة هى تعبير  
عن الروح الإنسانية فى صورة مادية تعبيرا يدخل  
السرور على الجنس البشرى تماما مثلما تفعل  
الفنون التى اصطلح على تسميتها بالفنون  
الرفيعة . وفى عالم الحرف فان الحاجة تدعو  
الى عدم وجود هوة بين القيمة الوظيفية والقيمة  
الجمالية . ويستطيع المرء أن يقرر أن الوسائل  
والغايات تتطابق فى الحرفة الجيدة . . فبينما  
يكون الشيء نافعا فانه يسر الناظرين بهاء منظره  
فى ذات الوقت .

بقلم: كمال دافى شاتوباديا  
ترجمة: نجلاء حامد



ولقد كانت الحرف دوما أحد الانشطة الأساسية في المجتمع البشرى . ولحق أن الحرفة تعد عامل وصل والتقاء في مجال العلاقات الانسانية ربما أكثر من اللغة نفسها . فهي تستطيع أن تخترق كثيرا من الحواجز التي تحول دون تحقيق الاتصال وتبدو هذه الحقيقة أكثر صدقا بالنسبة للمجتمعات القديمة الموجودة في آسيا وأمريكا الجنوبية والوسطى وأفريقيا . وفي بلاد مثل اليونان أو اسبانيا حيث لا زالت توجد مظاهر معينة من سمات الحضارة الفابرة تحدث تأثيرا قويا يتحدى الزمن .

ان نمو الحرف في المجتمع كان دليلا على تهذيب الحس . . وهو محرك للانسانية وعامل على نضجها وهو شاهد على جهود الانسان من أجل اضاءة الرقة والرشاقة على وجود انساني خشن وممل .

والحق أن سمو الانسان عن الوجود الحيواني الحشن يظهر من تطلعه الى شيء أكثر من مجرد الرضا باشباع احتياجاته كمخلوق وتحقيق راحته ، هذا التطلع الذي وجد التعبير الطبقي عنه في الحرف . وفي البداية أخذ الإنسان البدائي في تزيين أدوات استعماله اليومية ثم أسلحته ثم ملابسه ثم شخصه ثم البيئة المحيطة به . وأصبحت الجدران القاسية الخشنة التي تحدد كوخه لوحات تزدهر عليها الصور . أما أسلحة الموت وهي ، عنصر استراتيجي هام مثل القوس والسهم فقد أصبحت مزينة بالزخارف ، واتخذت حرار الماء أشكال لطيفة . وابتكرت التصميمات الغريبة لأواني المطبخ الدنيوى . . وهنا نرى الوظيفة تتحول الى فن والشئ المألوف الشائع يصبح مبعلا وباعثا على البهجة . وبالتدريج أصبحت رسوم الحوائط وزخارف اسقف الأماكن المقدسة التي تقام فيها الاحتفالات أو التي يتناول فيها الطعام وزينة عتبة الباب وواجهة المنزل كلها أصبحت أعمالا شعائرية هادئة .

ولم يعد هنا جانباً من جوانب الحياة بالغا ما بلغ من التواضع ومن عدم الاهمية ليس له الحق في ادعاء الجمال والقداسة كعلامة على فال حسن . ان استخدام أدوات معينة لمناسبات معينة سواء أكانت ملابس أو مجوهرات أو أواني الخ كان يراعى فيها ابراز قيمة معينة تحقق مستوى عال يمنحها الاحترام حتى في الحياة اليومية . واستخدام هذه الأدوات معناه فيض دائم من الخلق وروح مستمرة من الحياة والتجديد مما بطرد الرتابة والملل .

وفي كثير من البلاد على سبيل المثال كان اصفاء الجلال على بعض الاشياء يقتضى أن تصنع هذه الأشياء خلال مراسم احتفالية . واحتفال الشاي في اليابان مثال طيب ، فهو يتطلب اقامة سرادق خاص يهيء جوا معزولا عن ضجيج الحياة اليومية وكل ما يحيط بها . كذلك يتطلب استخدام فناجين الشاي الخاصة به بما يستتبعه من صناعة خزف خاص . ومع أن الأفكار التي كانت تستهدفها هذه الاحتفالات وهي الاسترخاء وتامل الجمال والاتحاد بالطبيعة إلا أن هذه المثل وحدها لا تعد كافية لتحقيق الغرض المستهدف كاملا ما لم توصل بحياة الانسان اليومية الملزمة له ومن ثم اقامة مراسم الشاي . وحيث تكون الأرض جافة تحترق بلهب أشعة الشمس كما في الصحراء والحياة عبوس قاسية . والموارد قاحلة حينئذ يبدو أن الناس ينشدون التعويض بالاسراف في الألوان والخصوبة في الأشكال خالقين احساسا بالرخاء والفخامة من خلال حرفهم . وتتميز الأدوات المستخدمة بحيوية تأخذ بالالباب ، والملابس بربيع يخطف بالابصار ، إلا أن كل هذا يدور في احساس بالراحة والسكون الذي يشبه سكون الغسق وهو يرضى سدوله على الأرض المكدودة ، وتمتزج العاصفة بنوع من السكون أشبه بسكون منتصف الليل . ان الذي تشكل في الحرف هو الاحاسيس الممارسة فعلا لا تلك التي تناشد الخيال . لأن هذا العمق والحيوية لا يمكن تقديمها في الشكل الحرفي الا اذا انسب التعبير من الداخل كحقيقة داخلية . والحقيقة التي ينبغي وضعها في الاعتبار دائما أن الحرفة ليست مسألة انتاج ميكانيكي وانما هي عملية خلق لا تنفصل عن عملية الانتاج حيث يتحد المصمم والمنتج في كل واحد على العكس من رسم التصميم في الاستديو بعيدا عن الشئ الذي يصور .

والحق ان مفاهيم الحرفة تكمن في هذه الحقيقة كما لو كانت تضمينا سميا للشخصية الفنان في العمل منذ بدايته حتى يأخذ صورته النهائية .

وقد يقول البعض انه ليس هناك شيء اسمه حرفة من أجل الحرفة فحسب . ان الحرفة ليست تمرينا للذهن حيث يتوصل الفنان الى خلق شكل داخل استديو منعزل ليصبح مفخرة مقصورة على فرد أو مؤسسة . فالحرفة تنبع من جوع الانسانية العميق وعن طريق استعمالها وتوزيعها من خلال الأسرة أو الجماعة توظف في خدمة المجتمع . والحرفة ليست معنية بالأفكار

والمشاعر الذاتية بقدر ما هي معنية بالأفكار والمشاعر الموضوعية .

والحديث عن احتياج الإنسان الداخلى للجمال قد يقتضى منا أن نفرّد له مبحثاً فانما بذاته يشرح سبب اللذة وما نشعر به من أشباع يحققه وجود المثير وما يستتبعه من استجابة تخلقها رؤية أو ملامسة أشكال معنية . وكذلك تفسر المشاعر التى تجيش بداخلنا حيال رؤيتنا للالوان والخطوط الإيقاعية التى يبدو أنها تناسب حتى من الأشياء الجامدة بينما هذه الأشياء ثابتة تشبث بالأرض فى عناد .

**ان الجمال الكامن فى الأشياء المحيطة بنا**  
يمدنا بأحاسة بصرية واحساس بالتوازن وبالاسترخاء . وفى الحرفة نجد أن الذات تتحد بالأشياء ليس بالتجاوب العاطفى وحده وإنما لأن الحرفة امتداد حقيقى لذاتية الفرد امتداداً نابعاً من حاجاته الطبيعية والسيكولوجية .

ان الحرف تخلق تقديراً غريزياً للجمال بدلا من السعى وراء الجمال عن طريق الوعى . وهى تتطلب تحايلاً وفهماً للتكوين كآى عمل فنى . ان توحيد استخدام الشكل والخطوط المنحنية وتجنب الفجوات والفراغات المخرجة بملئها بشيء مناسب يبرز التناقض مع أكثر الأجزاء زينة . وابرار الأجزاء الأصغر بمهارة لتوضيحها وأيضاً مزج وابرار البهاء والنعمومة فى الظل والنور . أن الحرف تحاول أن تعبر عن شيء أكثر من المظهر المرئى وأن تكشف عن عنصر يبدو مستخفياً فى أعماق حقيقة هامة وليس هدفها هو عمل نسخة مكررة وسهلة وهو الطابع المميز لكل الفنون القديمة . ومن هذه الناحية كانت الحرف ترفض على أساس أنها خيالية ، كما تعزى الى نقص المعرفة بالمنظور . ولم يفتن الناس الى أن الحرف الشرقية كانت تعبيراً عن الإرادة وتحقيق القصد بعيداً عن الغموض المعتم الذى ينجم عن التعلق بمزاج عابر .

والصانع ينشد الإيقاع فى حياته واللون فى تكوينه والتناسق فى شكله وذلك لكى يصنع شيئاً له وظيفة وفى نفس الوقت يمنح البصر متعة . وهنا تتحرك العظمة والتعبير عنها وتتوازن فى اطار المجال المغناطيسى للعمل .

والحرفة خلق محلى من عمل الناس العاديين ، وهى جزء من مسيرة الأحداث فى الحياة العادية فهى ليست مبتورة عن المجرى الرئيسى للحياة ، حيث تنشئ الجماعة ثقافة نابعة منها ومنبثقة

من جريان حياتها المستمرة والطبيعية المحيطة بها . والجماعة تتصرف كشخصية واحدة بما لها من نشاطاتها المشتركة كاستجابة للمناسبات العامة ، والحرف معالم تشخص فى مواجهة تنابع الأزمان وتغير المواسم .

ان الثقافة تنسج خيوطها القوية الخلاقة المتألقة من ملايين المنابع التى تمثل انثراث واندكريات المليئة بالأغاني والأشعار والاساطير والخرافات والأقاصيص . والحكايات الخيالية المحلية ، ومن لب ومادة وجود الناس اليومى ومن قلب مستودع الطبيعة الزاخرة . انها ثمرة حياة بطيئة الإيقاع وتعويدة تجلب الصفاء كنقيض لضوضاء عصرنا الآلى . وان نتاج هذه الحياة له حيويتها ويحمل السمات الخاصة بها من حيث انها تعبير مباشر عن الصانع مع تأكيد ماهر على الجمال الوظيفى وذلك فى الوقت الذى لا ندرى فيه شيئاً عن صانعها المجهول وهو عنصر هام جداً لأنه نقيض صارخ لعصرنا الراهن حيث تنتشر التوقعات والشهرة والاعلانات .

ومن الواضح أن الاسم لم يكن ليضيف شيئاً الى قيمة العمل وأن الجمال كان ينشد كفاية فى حد ذاته وان خدمة المجتمع كانت مبعث رضا مطلق . ومما هو جدير بالذكر فى هذا الصدد أهمية مركز الصانع والضمانات الممنوحة له للحفاظ على الحرف وضمان استمرارها وحمايتها من الانقراض بسبب عدم الاستقرار أو الشلل الناجم عن انعدام الاحساس بالأمان .

وكان مجتمع التوجيه الحرفى يقوم على العلاقات الشخصية وليس يملئ الاتفاقات المكتوبة والمناسمة . ولقد رسخت الحرف بنوع خاص من المثالية لم يصاحب بالطبيعة الحرف الصناعية . فالعمل الحرفى ليس مجرد عمل تجارى وإنما هو عمل اجتماعى وتضفى للمسة الإنسانية شيئاً ما على الجزئيات التى تتجمع فى الحرفة حيث تثبت ببعضها وتمتزج بما يشبه مغناطيسية الحب التى تجعل كل قطعة تبحث عن الأخرى لتصنع ميلاداً جديداً فى شكل جديد ، وذلك على العكس من الضغط والضوضاء اللذين تمارسهما الآلة الفشوم حيث تسدو الجزئيات ضائعة ولا حول لها ولا قوة . وبهذا تكون المثيرات الجمالية التقليدية أكثر قدرة على إضفاء اللون والنعمومة على وجودنا المعاصر . وهى على العكس مما ينطوى عليه وجودنا المعاصر من الجفاف والعبوس وضروب الحرمان وأشكال الرفض . وتقول كتب الشرق القديمة أن أبهى الصناعات



**اجتماعيا** وكيانا مهما في المجتمع . والمعلم لا يحتفظ بسر من أسرار المهنة يخفيه عن تلميذه . . وهذا الشكل من أشكال التنظيم يجعل من الحرفة شيئا حيا ويضف على اقواعد السليمة قيمة ومقاما اجتماعيا والمعلم يشجع التلميذ على أن يتفوق عليه ويفخر صادقا لأنه وهب تلميذه السمو والتفوق .

وفي المجتمعات التي لاتزال تتقبل الحرف ولا تزال الحرف تحظى بمنزلة رفيعة فيها ، يحدث تبادل حر للأراء بين الحرف والفنون الجميلة ويتفاعلان . وبالمثل يصنف الشخص الذوق كشخص صاحب موهبة له نفس حساسية الشخص الخالق ، لذلك فان التذوق مساو بصورة ما للخلق ، لأن الشخص الحساس يساهم بنفس الانفعال والابتهاج عندما يعبر مثلما يخلق تماما . وهذا المفهوم للتذوق يعد جزءا مهما وسليما في عالم الحرف . وذلك فضلا عن أن الاصرار على توفير الذوق السليم يضمن مستوى راقيا على الدوام بكل الحرف والفنون .

حتى الطين المحروق العادي فانه يظهر القوة في العضلات في الوقت الذي يظهر فيه تدفقا في الخطوط كأنما ليبرهن على أن الارض ليست حامدة دائما لديها ايقاع ديناميكي يظهر على شكل فيضان خلال عمليات مستمرة . ان الحرفة تعني غرس الهدوء مع الحياة الانسانية والحلة والعطف على كافة الاشياء الحية وتحقيق الهدوء الاساسية بن كل مظاهر الحباسة من خلال الأشكال الثابتة .

ان المجتمع الذي تسيطر عليه الصناعات الميكانيكية يميل الى تمجيد الكفاية على حساب المواهب الخلق وذلك على الرغم من ندرة المواهب التي هي اثن من وجهة النظر الانسانية . وعلى هذا الأساس فان الطاقم الاداري يتمتع بأوضاع أفضل ومرتب أعلى وهو بصفة عامة يعد أكثر أهمية من الحرفيين المهرة . وليكن معلوما لدينا أن التركيز الزائد على التقنيات التي تضاعف من السرعة وتزيد على الحجم الكمي مع انقطاع صلتها بالعقل والخيال قد تتسبب في أن نخسر هذا الشعور بالاعتزاز الذي يحفز النشاط الخلاق في الانتاج الحرفي . وكذلك فان الاهمية القصوى التي تروى على دور الحقائق في مجال التعليم قد تستنفذ كل الهام وتترك الحياة مسطحة تماما بحيث لا تستطيع ايقاظ أى احساس بالدهشة في الصغار . أن مثل هذه المبالغة في التركيز

عندما تكون مشغولة بصناعة ما فان هذا العمل غالبا ما يكون شعائريا ، فالآلات ما هي الا امتداد لشخصية الصانع للوصول الى ما وراء حدود قدراته الانسانية . وبهذا يكون الصانع قد زاح داخل وجوده بين وظائف كل من المتخيل والمنفذ . وهو بالنسبة لمجتمعه المظهر المادى للهدف الاخلاق . والعروة التي لا انفصام لها في التقاليد والتي تجمع كل من المنتج والمستهلك في داخل النسيج الاجتماعي . ان السمتين المميزتين للحرف وهما القيمة الجمالية والقيمة الوظيفية تتكاملان ، فالمففعة ليست منفصلة عن الزينة والزخرف ، وحتى عندما تكون الحرفة مبنية على التقاليد فان التقليل من أخطار الركود يتم عن طريق تحرير كل سلوك انتاجي من فيه التقليد وربطه بتيار الحياة وجعله مظهرا ديناميكيا لمجهود الانسان من أجل التعبير عن المشاعر والاهتمامات الانسانية الكلية . وعلى الرغم من توارث الحرف وأن الخلف يتلقفها من اسلف الا أن وراثة المهارات الصحيحة لا يمكن لأحد ان يدعيها ، وعلى العكس من ذلك هناك تأكيد على دور التعليم المناسب وتوفير البيئة الصالحة لتنشئة الأجيال الصاعدة ، ويتعلم انصاع الصغير في دكان الاسرة التنقيبات كلها كفترة تلمذة من خلال علاقته المباشرة مع الانتاج الاساسي ومعرفة مشاكلة بالتدوين في بادى الامر وكليته في الحقيقة يكون معنيا بنفس الدرجة بتعلم المبتدئين ومعرفة القيمة الجوهرية للاشياء أى انه يكون معنيا باختصار بتحصيل الثقافة .

ولم تكن المدرسة معزولة عن الحياة انواسعة ففي ظل هذا النظام يتعلم الطفل القليل من الواجبات كجزء من نظامه اليومي يلتقط المهارات كما يحصل على المكونات الاخرى لاسلوبه في الحياة . وبذا تكون المشاكل حقيقية وليست مصطنعة لأن هدف التعليم كما هو معروف تفتح الشخصية بحيث تصنع الحياة الكاملة . اما الالهام الذي ينقل المهارات والكفاية فلا يمكن تدريسه ، وإنما هو ينمى بممارسة التجارب . وهذا الأسلوب ينشئ علاقة خاصة جدا بين المعلم والطالب ، علاقة حميمة تربط الاثنين فالأخير ينظر الى الأول بوصفه معينا ينهمل منه المعرفة ويتمثل منه الحقائق الكبرى . أما المعلم فهو يلقي التلميذ من خلال تصرفه الشخصي تماما مثلما يعلمه من خلال الدروس ويحظى التلميذ بالعطف والرعاية اللذين يولييهما المعلم لاسرته وذريته . والمشاركة في المشكلات والتجارب المختلفة تعد اسهاما حقيقيا في آراء وتكوين شخصية التلميذ . وفي مجتمع الحرفة يعد رئيس الحرفة قائدا

يمكن أن تخلق مشقة في التخلص منها كما هو الحال مع الحرافات التي يخلقها الجيسال . وقد سبق لنا مرة أن آمنا بأن الشخصية الكاملة تقتات على مثل يقام عليها صرح الحياة . . وفي العصر الذرى ربما تتضاءل فرص الحياة أمام هذه المثل . وذلك فضلا عن أن اختراع المزيد من الماكينات الحساسة والآلات الميكانيكية يكون على حساب الانسان بصورة ما .

والاتجاه الآن هو منح الأفضلية للآلة . وفي عالم يتزايد فيه تشابك الحياة مع بعضها ويسير نحو سيادة الأهداف المادية التي يتم إنجازها خلال عمليات ميكانيكية شديدة التعقيد فان دور الانسان من المحتم أن يشحب ويتقلص . وعلى الانسان حينئذ أن يعوض بانوسائل المصطنعة . ان المفهوم الحديث عن بناء الشخصية ينبع على نطاق واسع من سيطرة عصر الآلة . والشخصية اليوم تبنى بنوع من العقائد . ويوصل النشر على أوسع نطاق ومن خلال الايماءات والاشارات العملية اذ هذه الغايات : البس الصنف الصحيح من الملابس ، استعمل هذا الصنف من المكياج ، استخدم النوع السليم من العطور للمساء . وبالتأكيد فان هذه النوجيهات لا تساعد على ازدهار الشخصية .

وتنتقص كثرة الآلات الاتوماتيكية مما كان يطلب من الانسان ويرجى منه من عمل . وطالما ان الانسان متداخل مع عملية التسيير الآلى فعليه أن يتكيف مع الآلة بصورة متزايدة فتضيق الفرص الفردية في الاختيار واتخاذ القرارات وفي المحصلة النهائية تترك الطريق مفتوحا أمام استبدال الانسان بالآلة .

وتسير الوحدات الكبيرة في طريق الاتساع نحو وحدات اكبر واكبر أما تركيز الآلات فقد أصبح أشد تقيضا . وفي خضم هذا الطحن الهائل تتقوض الشخصية الانسانية ما لم تتوازن بنظام انتاجى مصاحب ومشابه لنظام الحرف .

والمرء يصبح واعيا بالتدريج لمسألة انخفاض قيمة المستويات في عصرنا الراهن بالمقارنة الى عصر الحرف . أما أذواق الناس فالذى يقررها هم الآخرون فيما نسمى بالموضة اكثر مما تقررهما قيمة الانتاج الذاتية أو جدارته وبالمثل فان متانة الانتاج أو قدرته على الاحتمال لا يصبح لهما اعتبار هام .

وعلى العكس من ذلك تساهم الحسرة اكثر في وظيفة الكائن البشرى السامية . . هذا الكائن الذى لا يعد اطارا جسديا فقط وانما هو مزود بمواهب خلاقة . . والمجتمع لفى حاجة لمن يذكره دائما بهذه الحقيقة وبالمحركات السليمة

التي تخلق التوازن والتي تمثلها الحرف دائما بانطبيعة . ويمكن أن يكون البديل بالنسبة لأغلبية الناس بكل بساطة هو شكل من أشكال الهروب . هروب من الملل وضغط الانتاج الكبير الخانق . وفي مثل هذا الجو فان الناس تميل الى أن تشغل نفسها بمهام لا رسالة لها ولا وظيفة تؤديها . ويكون الناس مستعدين في ذات الوقت للانجذاب الى أى شىء جديد وبسبب جدته هذه فانه يشربهم بدون اهتمام أو تميز لقيمتها الحقيقية . وينبغى علينا ألا ننسى ذلك بينما يقتحم العلم عالم البعد الرابع وتفتح التكنولوجيا آفاق افلاك الواسعة ، بينما الفرد يبدو مضغوطة داخل هذا المجتمع التكنولوجى فى بعد واحد فقط . ان ما يمارسه الفرد من مسئوليات لتافه وان قدرته على اتخاذ القرارات معدومة . فجزء صغير منه هو الذى يتصرف فقط وذلك على العكس من الحركة التي تحتوى الفرد بأسره وتربط الذهن بالمادة بوظيفة معينة من أجل هدف معين . وبينما يعطى عصر الحرف ايقاعا زمنيا أبديا ، فان العصر الحالى يندفع بسرعة فلكية . وعلينا على ضوء هذا الوضع أن ننظر الى قيمة الحرف وعلاقتها بالمجتمع المعاصر .

وللحرف دور خاص ومغزى خاص في خلق البيت . البيت بمعنى كل جزء من البيئة المحيطة بالفرد بمعناه الشخص الحميم وبما يميزه عما هو مؤقت أو نافع . وعندما تفتصب الآلة الجانب الجوهري من عمل الانسان فلا يمكن منع ذلك من أن ينعكس على البيئة اللصيقة به . والارتباط المباشر بكل ما هو أصيل وصحيح في تأثيث المنزل له تأثير مباشر علينا كما هو الحال في الرسم الأصيل والمخطوطات الأصلية والذخائر الأثرية . ومهما بلغت قيمة المستنسخات ومهما بلغ من اتقانها فانها لا يمكن أن تساوى الأعمال الأصلية في قيمتها . وهنا يشعر الانسان بكل الفروق القائمة بين العمل الفنى وعمل الآلة .

ولكن لا ينبغى علينا ونحن نتمسك بالحرف أن ننطوى على رفض الآلة رافعين دعوة انفعالية تنادى بالعودة الى الانتاج اليدوى .

والحقيقة أنه توجد علاقة اساسية بين الأداة الصغيرة والآلة الكبيرة . وإذا فشلنا في أن نقيم المسألة تقييما سليما ولم نفصل دور كل منهما في مجاله الخاص والذي لا يزال يتيح للمجتمع فرصة الاقدام على الاختيار ، فأنفسنا نكون قد اتجهنا الى الطريق الخاطيء .



اننى تخدمها منتجاتها التى تخلق معنى وجدانها يسير مع اتجاه الحياة أكثر مما يسير ضدها . وهو معنى معتقد فى نظام تجميع قطع المنتجات الصناعية . وفى الحرف يكون الإنسان فى كامل سيطرته وبإمكانه اتخاذ القرار الخاص به عند أى نقطة من النقط . أما فى المؤسسات ذات الآلات الضخمة فان العامل يكون أكثر خضوعا لجمود شكل خارجى وضغوط داخلية تفتت نفسه الداخلية الباحثة عن التحرر .

نفس الحقيقة اننى تقول انه فى العصر المعقد جدا الحديث تتجه الحاجة الملحة الى التعبير عن نفسها بالنزوع الى الماضى السحيق بكل ما يمثله من براعة وبساطة فى محاولة لغمر وجودنا بالعدوبة الفياضة . . وهذا دليل ساطع على الدور المساعد الذى تقوم به الحرف .

**وفى ظل الضغوط الاجتماعية** يطمس مدعى الموضة والسلوك المصطنع جوهر الأشياء . ولقد قيل بحق أن فضائل الزرع تكمن فى بفرته وشكله يتحدد من غرسته الأولى . ووظيفة الحرف ليست ترفيفية أو غير أصيلة أو بلا غرض فى الحياة أو منفصلة عن الوجود الداخلى للمجتمع وانما هى تكثيف للحياة محركة للنضج ومسرعة لضربات القلب ومريحة للعضلات ، وباختصار فانها تستولى على الاحساس بطريقتها الطبيعية فى التعبير .

والحرف ليست تقليدا شكليا للطبيعة وانما هى فى حقيقتها تساعد على اقامة انسجام بين الحياة وبين الطبيعة ، وبصورة ما فان الحرف تعلمنا ما الذى نبحث عنه وكيف نراه .

وللأشكال الحرفية جذور فى التربة كما أن لها جذورا فى خيال الصانع ، ولقد أصبحت تعبيرا مباشرا ومخلصا عن الشخصية وعن حياة اناس . وعلى ذلك فان لها لغتها الخاصة . وكما يقول المثل السائر « الموسيقى عند الموسيقى أكثر بلاغة من الحديث » .

وفى عصرنا الراهن حيث تتعرض الحرف للكثير من الأخطار فان هناك مسئولية خاصة تلقى على عاتق محبى الحرف . فالحرف لا تحتاج للاعتماد على التراث تمام الاعتماد لأن الحياة تتحرك وأساليب الحياة تتغير بدافع العادات والتقاليد .

ومع سريان تيار الحياة تظهر علاقات جديدة وتنشأ تقاليد جديدة .

ولن يكون هناك خطر من أن تقلل الآلة من شأن الإنسان . ان التقاليد تحترم الحدود الطبيعية للحرفة ، والانسجام الذى ينشأ بين الحرف والمواد التى تستخدمها والآلات التى يستعملها واحساس الحرفى بالزهو لما يخلقه والمتعة التى يستشعرها من جراء الكمال الذى يحققه عمله عندما يكتمل ، كل ذلك يشد من أزر الصانع . ومن أجل هذه المعرفة المدخرة فى الحرف تكتسب ذلك الوضع الثابت فى نظامنا الاجتماعى . والحقيقة المؤكدة أنه حتى وسط هذه الغلبة المتنامية من الآلات بإيقاعها السريع والتى هى أبعد من أن تنتهى ، فان الحرف تظهر من جديد فى مركز اتضاح الرؤيا للعالم كشاهد على أنه فى داخلنا ينبغى اشتياق داخلى لأن نستخدم أيدينا وأن نحس بلمس الأشياء التى يبدعها الفرد .

ان الحرف تجسد قيما معينة وتبرز اعماق التجربة المنبثقة عن التعبير المباشر والذى يختلف تماما عن العمل الخارج من الاستوديو . ولهذا انسبب فان الحرف شكل معترف به بالنسبة لهؤلاء المختلين عقليا والمرضى عصيبا ، انها مصدر الايقاع والاستقرار فى الحياة وحتى العمل الشاق الذى يؤدي بإيقاع يصبح محتملا أكثر . وبذلك تكون المشكلة التى تواجهنا ليست هى مشكلة الإنسان فى مواجهة الآلة وانما كيف خلق الانسجام والتنسيق بين الاثنين وتنظيم دور كل منهما كل فى مجاله المناسب .

**والشعور بالحاجة الى الحفاظ على الحرف وتنميتها أمر حيوى حتى بالنسبة لهؤلاء الذين تشغلهم اهتمامات أخرى .** لأنها تتيح لهم دوام الاتصال بجوانب ثقافتنا التى تتميز بالحرف وتتيح لهم استيعاب بعض جوانب رشاقتهما وورقتها . والحرف ذات أهمية بالنسبة المصغار على وجه خاص فهى تتيح لهم تنمية قدراتهم وبعيد الموروث من التراث الحرفى زائرا حافلا بالمتعة وغذاء الروح .

وسيمثل الفن وثيق الاتصال بالاستعمال اليومى طالما ظلت الحرف موجودة تنبته المشاهدين الى هذه الموارد الثقافية . والحرف أيضا حيوية خاصة كاستجابة انسانية مباشرة للاحتياجات الانسانية المباشرة . وكما قيل فان الحاجة الى الطعام تتطلب أن تشبع أنفسنا بصنف جيد من الملائق تماما مثلما تتطلب أن نشبع أنفسنا بالطعام الذى يؤكل . وبذلك تكون للحرف صلة وثيقة بفهم الاحتياجات البشرية

ان العلم الغربى لم يعد ينظر اليه كآلية وانما أصبح يتطلب أيضا شيئا من الفلسفة .

وقد أصبح دور الحرف في اقتصاديات الدول العالمية موضوع اهتمام العالم بأسره . . ووجه الاقتصاديون في جميع أنحاء العالم انظارهم وتجاربهم نحو هذه الدراسة . والحق أنه قد أصبح واضحا أن النظرة العاطفية للتراث وحده لن تكون مفيدة لجهودنا من أجل اصفاء المعنى والحيوية المعاصرة على النشاطات القديمة . ان المطلب الحديث للجمال يعتبره مكلا للفائدة ومن جديد نرى أن مفهوم المنفعة ذاته قد تغير بسبب التحول الذى طرأ على أحوالنا الفكرية وعلى عاداتنا المعيشية وعلى بيئتنا . . ونفس التشدد فى المطالبة ببقاء المواد وبسلامة الشكل لم يعد موجودا الآن بظهور السبائك الرخيصة حتى فى المجوهرات والحريز اصناعى والمركبات الصناعية الكيماوية مثل البلاستيك وانتقل الاهتمام الى ما هو أرخص . وبالمثل فان الاصرار على طول الاحتمال قد حل محله مطلب تنوع أكبر . أن الذوق الحديث قلق ومهيبا لتغيير وتبديل الأصناف بسهولة أكثر وبسرعة أكثر .

وبناء على ذلك استدعو الحاجة الى حساسية كبيرة وتناول دقيق وصبر بلا حدود ومثابرة بلا ملل وذلك قبل أن يتهيا للحرف أن تلعب دورها الملائم فى المجتمع المعاصر . أن على العامة أن يتحملوا هذا التراث الانسانى العظيم فى عصر تفسره وليتذكروا أنه على الرغم من أن ميلاد هذا التراث وازدهاره قديم فى عصر آخر ونمط من انماط الحياة وإيقاع مختلف تماما . . الا أنه مع ذلك يحمل شيئا خطيرا جديرا باهتمام الى العالم المعاصر . ولا يوجد هناك شيء خارق فيما يختص بالحرف . ثمنت أن تستطيع أن تعثر عليها فى الأبنية الضخمة وأضواء المبات ذات ملايين الشموع . فمعظمها ينبغى أن تقوم نحن بالتنقيب عنه فى الأركان المجهولة والأكوخ المتواضعة . وعلى الرغم من اهتمام الملايين بالحرف فى جميع أنحاء العالم الا أن الحرف لم تحظى بتركيز واسع فادواتها متواضعة غير متباهية ولا يمكن بناء عليه أن نقس أهمية الحرف على ضوء المركبات المتقدمة أو الآلات الانسانية الحديثة . ان أهميتها تكمن فى انها تتحدث بلسان عصر كان فيه الجلال يكمن فى الصمت والجمال يكمن فى الاستخفاء والرهف .

« ترجمة : نجلاء حامد »

الا أن هناك قيما معينة لا غنى عنها للجنس البشرى . . والحرف تحافظ على هذه القيم وعلى الصناعات ومجى الحرف الذين ينهلون من هذا المعين الدائم للانهام والتجربة ذلك المعنى الخالد لتحقيق الذات ، على هؤلاء مهمة مقدسة . . مهمة الحفاظ على الحرف . وهناك تبادل وتفاعل وتأثيرات تحدث فى مجالات كثيرة . وتهفو نسمات منعشة بسبب هذا التفاعل مما يؤثر على الأرواح المكدودة أن اقرون الطويلة من تحكم بلدان فى غيرها سياسيا واقتصاديا قد ذهبت ريحها وحل محلها تحقيق متزايد للأخوة الانسانية ووحدة المصير . ولقد حافظت المناطق الأقل تقدما صناعيا على الكثير من التراث الحرفى الى جانب تراثها وتقاليدها الأخرى . وتأخذ الحرف فى هذا البلاد مكانها الصحيح بعد أن تحرر هذه البلاد من الضغوط القديمة وتنفس الحياة . وانتجية هى تزايد الادراك لأهمية أسهام الحرف فى دنيا الثقافة . كذلك صحت شعوب البلاد الحاكمة سابقا على ادراك وتقدير للمواهب والكفايات التى تتمتع بها الشعوب التى تحررت حديثا .

واليوم فان الكثير من الكبت الذى كانت الدول المتقدمة صناعيا تمارسه قديما على الشعوب الأقل تقدما قد اختفى مفسحا الطريق أمام فهم أكثر وتقدير أكثر للذكاء وحساسية هذه الشعوب . . وهناك أيضا ادراك لأن أسلوب الحياة القديم لا يمكن التخلي عنه تماما وكأنه بعض نسيج العنكبوت . . فهو بالنسبة للجنس البشرى العطوف يكشف عن سحر رقيق كم يشرب إليه أحد من قبل تنطوى عليه الأساليب المكيوت ذات القيمة الدائمة والمعاني الحية . ويقول ناند كورمارازوامى المفسر العظيم للفن والحرف الشرقية انه منذ سنوات مضت عندما كانت ظروف ما قبل الصناعة هى السائدة كان على عامة الناس أن يقبلوا الفن الجيد ، والرسم الجيد ، والتلوين الجيد مجبرين لأنه لم يكن متاح أمامهم وجود شيء سىء . أما الآن فقد وضعت وسائل الإنتاج الكبير الميكانيكية السطء وعديمى المعرفة انجمالية تحت رحمة هؤلاء الذين يشدون أقصى حد من الربح . لقد أتى زمن الاختيار . ان الذوق الجميل والعرض الأوسع فى معايشة الجمال عن قرب لا ينبغى أن تكون امتيازاً مقصوراً على القلة ، وانما ميراث جماعى للكل . وهذا ما ينبغى أن تعلمنا وتمنحنا إياه الحرف . لقد تقاطع الطريقان تقريبا . .

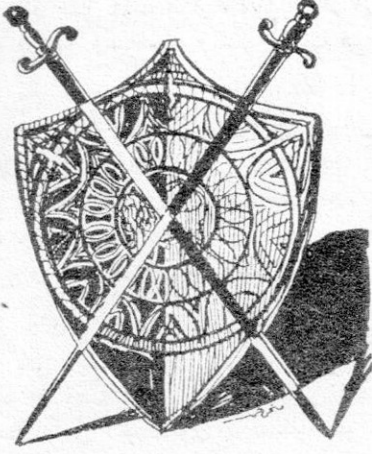


# حول قصة حمزة البهلوان

مكتبة جامعة القاهرة

غريب محمد غريب





وطبيعى أن تكون قصة حمزة هي التي أفادت من الليالى بعد اكتمال حلقاتها ، وليس العكس .

وأناذ مؤلف حمزة البهلوان من قصة فتوح اليمن الكبرى المنسوبة للبكرى ، فهي تتقدم سيرة حمزة ولا شك . ولقد أشار ابن كثير الى قصة فتوح اليمن ، وسيرة عنتره العيسى ، ودلهمة البطال ، على أن ذلك وضع بارد وكذب وافتراء وتخييل فاحش ، وخص قصة فتوح اليمن بانقسط الأكبر من غضبته ولعناته ، فما تتضمنه من أخبار عن الرسول والامام على - وبعض الصحابة - مما لا يروج الا على غيبى ، أو جاهل ردى .

وليس مصادفة أن صفحات كاملة من سيرة حمزة ، يمكن ارجاعها الى صفحات بعينها من فتوح اليمن . كما أن هناك مواقف وأحداثا وشخصا تتكرر فى سيرة حمزة . من ذلك الملك الوثنى «الفراس» يقابله فى فتوح اليمن «الرب الفراس» والأعداء يلبسون حمزة جلد الجاموس حتى يتلبس عليه تمهيدا لقتله ، وهم كذلك فى فتوح اليمن يلبسون الزبير جلد الناقة تمهيدا لقتله ، ثم نجاة كلا البطلين . . . والفارس معديكرب يمتطى فرسه الخطاف ثم يجرح جرحا بليغا فى رأسه فيشفيه الرسول فى لحظات ، وكذلك حمزة البهلوان يجرح جرحا بليغا فى رأسه فيشفيه النسيخ الشافى الذى صنعه الكاهن مهرورا للحكيم سليمان . . . وفى فتوح اليمن يطارد المسلمون رأس الغول فى سبعة أودية فتزداد المطاردة خطورة ، كذلك بديع الزمان ابن حمزة يطارد استنيرخام فى ست أودية مهلكة . . . والأخوان من الأعداء يقاتلان فيؤسران

المنتبع لدراسة « حمزه البهلوان » يجد أنها ليست سيرة شعبية - قياسا الى السيرة الهلالية على سبيل المثال - وانما هي بالدرجة الاولى ابداع قصصى صدر عن أديب أفاد من السير الشعبية الأخرى افادة بلغت حد النقل الحرفى لعبارات كاملة ، خاصة فى وصف المعارك ، بين بطل وبطل أو بين بطل وكوكبة من الفرسان ، أو بين فريقين متخاصمين .

وواضح أن القاص ارتفق على «الف ليلة وليلة» فى طريقه استغلال العناصر والجزئيات أو المحاور الرئيسية ، وذلك من مثل الأم المنقذة ، أو الذائدة عن ولدها «البطل» مثل «أم كان ما كان» وياسمينه أم أصلان ابن علاء الدين أبى الشامات - فى الليالى - ومثل «طوربان وابنه» فى سيرة حمزة البهلوان ، وإن كان دور الأم هنا أكثر عمقا وأهمية منه فى ألف ليلة وليلة .

كذلك التضحيات البشرية ، ففي الليالى نجد الشيخ المجوسى يختطف الملك الأسعد تمهيدا لتقديمه قربانا «لما يأتى عيد النار» وفى حمزة البهلوان نجد بختك يختطف حمزة ومن قبله مهردكار وطوربان وابنيهما تمهيدا لتقديمهم قربانا للنار فى «عيد النيروز» .

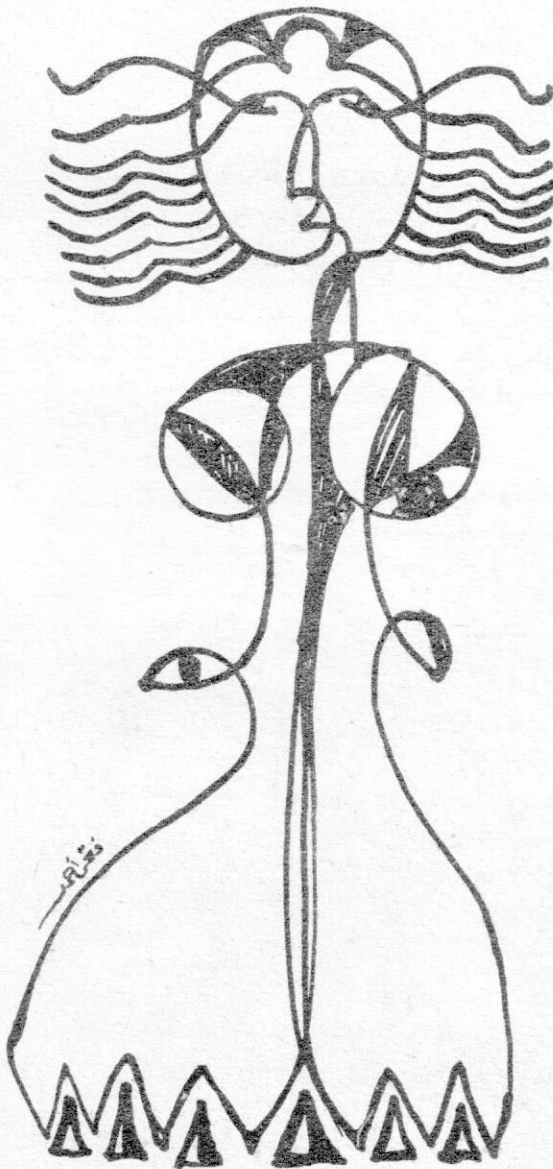
كذلك أكلة لحوم البشر ، والجن والمردة وأنشيطاين والغيلان ، والأشياء المرصودة والمطلسمات والكنوز وضرب الرمل ، والدور الكبير الذى تلعبه الأحلام فى الحدث والحركة . . . الخ



وهما بطلان مثل عابد النار وعابد الدار فى فتوح  
اليمن ، وبشير ومباشر ، وحيث وليث فى سيرة  
حمزة ..

والواقع أن مؤلف حمزة قد تجاوز « القصة القديمة »  
انفثية » - اذا جاز هذا التعبير - فجاءت السيرة  
على قدر من الحرفية لاتقاس اليه قصة فتوح ايمن  
وذلك راجع - ولا شك - الى استقرار قولب  
السيرة ، وفادة المؤلف من ذلك .

ومثل ذلك يمكن أن يقال حول حكاية على الزبيق  
المصرى ابن رأس الغول المستقلة عن الليالى  
( يلاحظ ان قصة فتوح اليمن الكبرى ينصب على  
أنها قصة رأس الغول ) فحدايه على الزبيق  
تحفل بالعناصر والمحاور والمواقف التى تصدى فى  
سيرة حمزة من مثل صندوق التواجيه - وهو  
التفيلة التى أحضرها على الزبيق من المدينة  
المرصودة - فهو يقابل المرأة  
المطلسة التى تكشف سائر « جهات  
الدهنيا » فى سيرة حمزة .. كذلك الحلم الذى أعان  
على الزبيق فى حل لغز الجزيرة المرصودة ، فهو  
يذكرنا بالحلم الذى رآه بديع الزمان - فى يقظته  
- فحل لغز جسد بهران أبى الزنجير المطلسم  
( الزنجير فارسىة معناها « الجنزير » ) كذبت  
سجن الزبيق ورفيقه فى قلعة مهجورة ، ثم عثر  
الزبيق على سيف مرصود ثم دور ابنة الخاتم فى  
تخليصهما ، وقتلهما أباهما وتوليتهما مكانه مدة ،  
يقابله سجن حمزة ورفيقه فى قلعة النيل ، ثم  
عثر حمزة على سيف الضحاك الناجى « المرصود  
باسمه » ثم دور درة الصدف ابنه فرعون فى  
انقاذهما ومكافأتهما على ذلك . ودليلة تأسر الزبيق  
- وهو الداهية - كذلك سلوى تأسر الداهية عمر  
العيار ، وكلا البطلين يثار لنفسه .. كذلك يهزم  
الزبيق كل الشطار الذين يحاولون انتزاع مقدمة  
الدرك منه ويستأسرهم فيخلصون له ، وكذلك  
يفعل حمزة .. والزبيق يفرض الخراج على الاقاليم  
ليدفع الى قاعة الزعر ، وحمزة يفرض الخراج على  
الاقاليم ليدفع الى أبيه فى مكة كذلك المغامرة التى  
قام بها رفيق الزبيق للاتيان بالكوكب الدرى  
ومغامرة نور الدهر حفيد حمزة للاتيان بشريا  
الجوهر من عند كاووس شاه .. وأسد الغابة -  
فارس الظاهر ملك ماردين - يأسر مقدمى الزبيق  
ثم يأسره الزبيق واذا هو ابنه ، وكذلك قاسم  
الذى ينهزم أمام فارس أقوى منه سرعان ما يكتشف  
أنه أبوه رستم بن حمزة . ( لا تعرض لرستم فى  
الشاهنامه والمحاور فى أصولها القديمة ) والكهينة  
دعجورة فى على الزبيق ، والكهينة ديجورة فى



عابسة الوجه يحيطها حالة سوداء متجدية تظهر من جهة الكرة الأرضية .. وعادت الى حجاب كثيف فاستترت خلفه وأبت أن تشاهد ما يقع - الحرب المقدسة - ومع الفجر تكهرب البستان بالضياء وهام الشجر فطار الشرر من أعينها الحضر التي تحرق ذقن الدجى ) .

**خامسا :** ألفاظ شتى : ومنها الدخيل والمضري والعامى والمتأخر مثل (حيوبى وصولات - سخرية كسرى بمعنى مضحكة - شبر النملة - أفلقت راحة السلام - رفقاء آخر زمن « شرشوح وشمروخ » - الدراويش - التمورة جيت فى وقتك - التوكيد «الوقود» - الشطارة - العياقة - عبة تبرق - البزين «الندين» ريجيب - وأصرينا - يتمرجحان حصل على الرخصة )

كذلك نقف - ولابد - عند الدخان والتدخين، اذ يرد فى السيرة كشيء غير مستهجن أو منكور ، حيث يملأ به عمر العيار غليونه ، بل يشعله بقليل من البنج لحيلة ما ، ثم مدخنيه فى محلات عظيمة متسعة وبها « كثير من الناس يتسلون بالأت الملهى » ولا بد أن ذك يرجع ان عهد حديث جدا ، فنحن نعرف أن السلطان محمد الرابع كان يحرمه ، كذلك مراد الرابع ، والمهدى فى السودان مع عقاب المدخن ويذكر الجبرتي أن محمد اليدقجي الذى ولى مصر عام ١٧٤٣م اصدر امرا بمنع التدخين فى الشوارع والدكاكين وعلى أبواب البيوت - وبعد ذلك نجد ادوارد لين وكلوت بك يذكران شيوع التدخين وتفنى مدخنيه فى زخرفة الغليون وتعطير الدخان وتهية مجاله .

وجدير بالذكر أن بعض الدارسين ( محمد انعام - مجلة العربى ) يذكر أن نقائص التبغ دخلت العالم العربى ، وأول ما عرفت فى الشام فى عام ١٨٥٦ م .

وهناك نقطة أخرى لها خطرهما ، وهى مجيء الحملة الفرنسية فان بعض ما فعله الفرنسيون يصدى فى السيرة ، فالجبرتي يذكر أنهم أقاموا صاريا عظيما بالآلات وعللوا فى أعلاه قالبا من الخشب مجددا لأعلى مربع الاركان .. وفى حمزة البهلوان يأمر بختك ببناء مصلب من ثلاثة أخشاب عملوا فى أعلاها كرسيًا ، لمصلب حمزة .. كما أقام الفرنسيون صاريا، احتفالا بعيدهم فاصطفت العساكر حول ذلك الصارى وقرأ عليهم كبير قسوسهم ورقة بلغتهم لا يدرك معناها الا أهلها ولعلها كالوصية أو الوعظ .. كذلك كان المصلب الذى أعده الفرس احتفالا بعيد النيروز ، حيث خطب هرزان - «نائب هدهد مرزيان قاعدة دين

حمزة البهلوان ، كذلك الشبه العكسى - اذا جاز التعبير - فالجنية ودعة ترفض الزواج من أحد المردة فيسجنها فى حمام طولون ثم ينقذها الزبيق فتصير عونًا له ، كذلك اسمابرى - ملكة جبال قاف - ترفض الزواج من أحد المردة وتسجنه فى قلعة حصينة ، ثم ينقذه حمزة فيصير عونًا له .. والقاص هنا يستغل الموقف ببراعة ليبدل على أن اسمابرى ، التى يتهالك فى حبها المردة فلا تأبه بهم ، تذلل نفسها بين يدي بطله الفذ حمزة ، وتطارده فى كل لحظة وكل مكان .

ولقد أفاد المؤلف كذلك من سيرة عنتره ومن سيرة سيف افادة مباشرة وإعية ، بل انه يسير على ما عرف فى فن المقامة والنقائض أو المعارضات الادبية ، فهو يتمثل موقفًا بعينه ثم يتسج على منواله ويضيف اليه ما يجعل بطله حمزة يفوق الابطال المشهورين ، فنراه ينص على أن يديع الزمان - وهو ابن حمزة نحسب - قد صار أعظم من سيف بن ذى يزن « بعد اكتمال ملكه » ..

ونقف - ولابد - وقفة مستأنية عند ملامح أخرى منها :

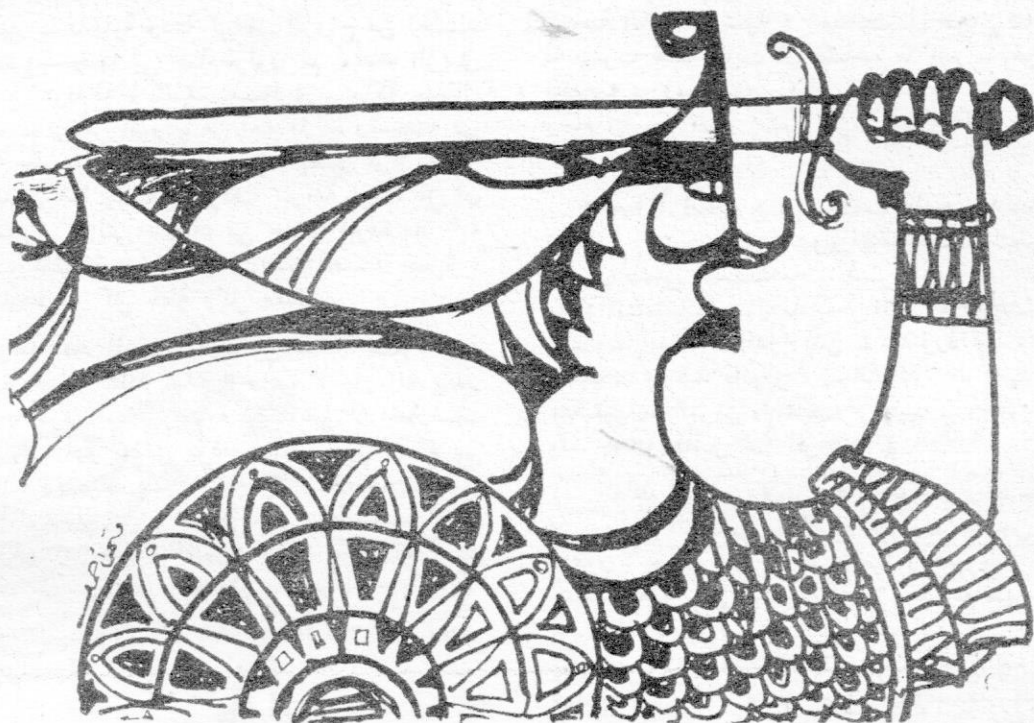
**أولا :** المصطلحات الادارية والقانونية ( سرايا الحكومة ، وكيل النيابة - دار الحكومة - محافظ قلعة الحديد - وكيل على بلاد السودان - اشعار الملكى - جلالة الملك - مجلس المحاكمة - الحضرة - الأشغال الشاقة - عقد هدنة - ابرام ونقض )

**ثانيا :** الألفاظ والتعبيرات الحضارية : (روابط الهيئة الاجتماعية - دعايا المصورين - قاعة الجلوس - المراسح والمراصد - مصانع الأقمشة - مصارعة الثيران - السفور - ملعقة وشوكة - فأجأها حمزة بعياقة كأنه يضجع يده على رأسه لاصلاح خوذته - علوفات ورواتب - متشكر - وضربت الموسيقىات وكل ذى فاروق ) .

**ثالثا :** صدى الترجمة والمخترعات (انفو توغرافى - ثوجتته الخصوصية - صموت قنبلة هددع - الصياد الحامل بندقيته - تكهريت ) .

**رابعا :** التعبيرات الرومانسية أو الحديثة ( آلهة الحسن وربة الجمال . كان البربرية فرضت عليهم أن من الواجب على الانسان أن يموت .. أيتها البحار جفى وسبلى أيتها الجبال ، واحزنى أيتها الطبيعة التيس ينطح وجه البسيطة ) (وينظر غضب الطبيعة ومن ثم ظهرت الشمس صفراء اللون





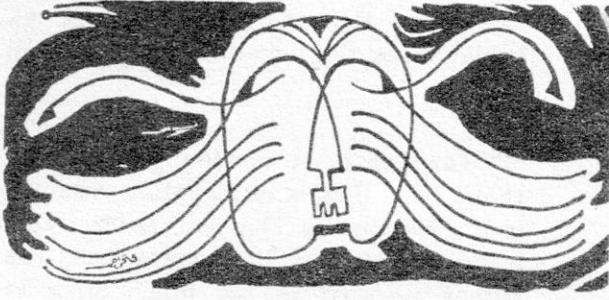
اندهوق بن سعدون حيث يقول «وقد تقدم معنا في غير هذا الكتاب أن اندهوق كان من أبطال ذلك الزمان» كذلك هذه العبارات التي تؤكد أن السيرة مأثور كتابي في المحل الأول : «ولا يعجب مطالعو قصتنا هذه إذا رأوا أن السيدة جهانة تميل إلى قاسم» و «لا يخفى على قراء قصتنا هذه أن الجمال قد جمع بيدع» أما «قال الراوي» ، و «قال صاحب الحديث» فأنها - في تصوري - تشير إلى بعض التقاليد التي استقرت للسيرة الشعبية ، وإن القاص لم يستطع التخلص منها ، كذلك تخلو السيرة من الاستهلال بالصلاة على النبي أو الاختتام بها والنسبة إلى رابوة أو محدث ، كما وجدنا في فتوح اليمن بقى سؤال مهم : من هو المؤلف ؟ ما ثقافته ؟ وما جنسيته ؟ والواقع أن هذه الاسئلة على غموضها ، قد تجد بعض الاجابة من الاحتكام إلى أسلوب السيرة .

فهو أسلوب متماسك إلى حد ما ، وإن حفل بالمحسنات البديعة شأن النشر الفني في عصور الضعف الادبي ، وهو يخرج عن هذا الأسلوب المسجوع أحيانا فيجؤنا بعبارات من مثل : «فالعرب ما زالوا يسيرون بتلك الفلوات وهم على ظهور الجياد يترنمون بأجمل المناظر الطبيعية ويتمتعون حتى أشرفوا على بستان وقد توارت

المجوس» - يعظ ويرشد .. وقد هدم الفرنسيون مسجد محمد بن قلاوون .. وغير ذلك .. ويهدم حمزة المدائن وإيوان كسرى ، ويحولون بيوت النار إلى مساجد .. ونابليون يعلم المصريين أنه المخلص المنتظر ، كذلك القاص يجعل حمزة .. أحد الفرنسيين يجعل بغلة السيد مصطفى الدمنهوري تجفل فيقع على ظهره ، ويفعل الشيء نفسه عمر العيار مع غيتشم المصري ملك دمياط ومع الرب الفراش .. ويطوف الفرنسيون بعثمان فجاء مكشوف الرأس حافي القدمين يزفونه - والفرس يفعلون ذلك بحمزة .. ومما يلفت الانتباه أن ستمائة من الحجازيين يثأرون للمصريين معلنين الجهاد فيلتنقون بالفرنسيين في جرجا .. فالذي نادى بالجهاد تبع في الحجاز وانطلق الزحف من مكة ، فنحن نرى حمزة ينشأ في مكة وتكون منطلقه لتحرير العرب .

هذه الوقفة لا بد في النهاية أن تشير إلى شيئين أولهما حداثة تأليف السيرة . ثانيهما أنها صادرة عن مؤلف بعينه ، وأن له عبقريته المتواضعة .

ولعل لا أكون مبالغاً حين أزعّم أن هذا المؤلف المغمور قد صدرت له أعمال قضائية من قبل ، مستنداً في ذلك إلى ما ذكره في صلب السيرة عن



بما يرد في السيرة من القرآن الكريم والكتاب المقدس . نحن نجد القاص يقول ( **وَأَلَفَ سَنَةً عِنْدَ اللَّهِ مِثْلَ يَوْمٍ وَاحِدٍ قَدْ عَمِرَ** ) و ( **لَا تَكْرَهُوا شَيْئًا لَعَلَّه خَيْرٌ لَكُمْ** ) وذلك يمكن رده الى الايتين الكريمتين ( وان يوما عند ربك كالف سنة مما تعدون ) و ( عسى أن تَكْرَهُوا شَيْئًا وَهُوَ خَيْرٌ لَكُمْ ) كذلك يقول على لسان مهروكار « اعرف مؤكدا أنك تفضل أن ترى الدنيا قاعا صفصفا وأن ترى الارض خاوية خالية وروح الله يرف على وجه المياه من أن تراني بعيدة عنك » وذلك يمكن رده الى ما جاء في سفر التكوين الاصحاح الاول : ١ ( في البدء خلق الله السموات والارض وكانت الارض خربة وخالية وعلى وجه القمر ظلمة وروح الله يرف على وجه المياه ) كذلك قول مهروكار لحمزة ( ولا تظن أن دهرى مهما كان ظالما ينفخ في أنفى ) فانه يمكن أن يرد الى الاصحاح الثاني : ٨ ( ونفخ في أنفه - آدم - نسمة حيوة ) مع مراعاة الاختلاف في المعنى . كذلك قول عمر العبارة « وصار بنى وبنى وبنى وبنى وبنى وبنى » يمكن رده الى الاصحاح ١٤ : ١٨ ( وملكى صادق ملك شاليم أخرج خبزا وخبزا ) مع الاختلاف في المعنى . ولعل نبض الاسلوب - بما فيه من حرفية - وعدم تفاوته في السيرة على امتدادها تفاوتاً ملحوظاً ، سواء في عرض الشخصيات ومعالجتها أو في تناول الاحداث ، والسرود الذى يتولى الربط بينهما ، كل ذلك - فيما أرى - مما يؤكد أن السيرة صادرة عن فرد بعينه ، وأنه عاش في عصر حديث بعد اكتمال السير الشعبية واللبالي وأنه ذو ثقافة محدودة وأنه قد صدرت منه أعمال قصصية أخرى ، وان كانت مجهولة - مثله - لدينا .

غريب محمد غريب

الشمس عن الاعين وولت تاركة من آثارها الشفق اللامع وتلألأ البدر في السماء فماس في عرض الأفق الفلك الصافى تاركا الكواكب الزهر ترنو اليه باعين شاخصة وبقلوب خافقة وقد هب النسيم اللطيف فمالت الأغصان وفاحت روائح الازهار العطرية التي كانت تملأ تلك الجهات فأنعشت القلوب وتحدث الماء الزلال مع الحصى فانحنت عذبات الرند لتسمع ما يقول ( ج ع ص ٢٩٣ .

وهذا الخروج على الاسلوب المسجوع يدل - في تصوري - على محاولة القاص الخروج عن المألوف ، أو النزوع الى تأكيد عبقريته ويبدو ذلك أيضا في محاولته التفاصيل والتعالم .

وأكبر ظنى أن القاص مصرى أو أنه عايش المصريين كثيرا وذلك يبدو من عباراته الكثيرة ، المتسمة بخفة الظل المعهودة في التعابير المصرية الى الآن ، وذلك من مثل « انى لا أبخل عليك بشيء ولو كان روحى لأنك صرت أخى وصار بينى وبينك خبز وخبز » و « ان حبك عدوك يكون عن جنون » و « شبر النملة » و « أحرق قلبك عليه » و « أعزب الدهر ولا أرمل شهر » والفاظ شتى مثل : يجيب - يمسك ، الغذاء ، أشفى بمعنى شفى ، عملت تقبل .

أما الامثال العربية مثل « اعطش من نعاله » وأنصاف الابيات من مثل « كجلمود صخر حط » السيل من عل » بعض الابدات التى أمكن ردها لعمر بن أبى ربيعة والمتنبى وأبى تمام وغيرهم ، فهي انما جاءت على سبيل التفاصيل والتعالم .

أما ثقافة القاص فروافدها الاولى ، السير الفنية ، ثم خلفية متواضعة تستند الى الماثور من القول ، وثمة ظاهرة جديدة بالتسجيل وهي تتعلق